

Herren und Heilige

**Beobachtungen zu den Darstellungen der Namenspatrone und Familienheiligen der
Medici im 15. Jahrhundert**

**Dissertation
zur Erlangung des akademischen Grades
doctor philosophiae
(Dr. phil)**

**eingereicht an
der Philosophischen Fakultät III
der Humboldt-Universität zu Berlin**

von

**Carlos Obergruber-Boerner
geb. 16.01.1964
in Mönchengladbach**

**Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin
Prof. Dr. Jürgen Mlynek**

**Dekanin der Philosophischen Fakultät III
Prof. Dr. Ingeborg Baldauf**

Gutachter:

- 1. Prof. Dr. Horst Bredekamp**
- 2. PD Dr. Michael Diers**

Tag der mündlichen Prüfung: 18. 12. 2003

Mein Dank gilt dem Betreuer der vorliegenden Arbeit, Prof. Dr. Horst Bredekamp, auf dessen Vorbild und Anregungen meine Bemühungen zurückgehen.

Ebenso bin ich meinem verehrten Lehrer Dr. Fritz Jacobs verpflichtet, der mir zuerst die Augen für die Kunst der Renaissance geöffnet hat.

Der Freundschaft und dem Rat von Dr. Bernhard Heitmann schulde ich viel und bin ihm dafür und für seine Förderung dankbar.

Karen Suck, Britta Andresen und Thomas Held danke ich für die Durchsicht des Manuskripts und wertvollen Rat, Vivian Püschel für ihre technische Hilfe.

Zwei Menschen im Besonderen haben weit mehr als nur diese Arbeit mit ihrer Liebe und Freundschaft begleitet, meine Mutter, Louise Boerner und mein Freund, Tom Kothe. Ihnen danke ich von ganzem Herzen.

Meinen Geschwistern zum Gedenken

Roxane Salahi-Arab
Cyrus Salahi-Arab

Inhaltsverzeichnis

I.	Einleitung:	1
1.	Die Penaten der Väter	1
2.	Vorfahren, Heilige und Heroen	5
II.	Cosmas und Damian und die Erfindung von der Heilung des Staates	9
1.	Entstehung und Verbreitung des Kults	11
2.	Die Magie des Namens	14
III.	Die Strategie des Kults: Die Namenspatrone in San Lorenzo, San Marco und Santa Croce	21
1.	Die Anfänge in der „Alten Sakristei“ von San Lorenzo	21
2.	Der Altar der Familienkapelle: Die Pala d' Annalena	26
3.	Die Pala für den Hochaltar von San Marco	33
	Die Predella der Pala di San Marco	39
4.	Das Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal	47
5.	Cosimo im Dormitorium von San Marco	53
a.	Die „Madonna delle ombre“	53
b.	Das Kreuzigungsfresko in Cosimos Zelle	58
c.	Das Fresko mit der „Anbetung der Könige“ im Oratorium Cosimos	61
6.	Die Pala für die Kapelle der Novizen von Santa Croce	66
IV.	Die Namenspatrone im Mugello	73
1.	Die Pala für Bosco ai Frati	73
a.	Die Armut des Ordens, das Recht des Patrons und die zwei Naturen Gottes	76
b.	Verehrung, Predigt, Studium. Die Predella	79
2.	Die Pala für die Villa Cafaggiolo	81
3.	Subordination und Emanzipation: Die Pala für die Villa il Trebbio	86
V.	Die hohe Kunst der Unterwerfung	92
1.	Ein Diptychon für Antonio di Ghezzo della Casa	92
2.	Die Pala für San Girolamo in Volterra	94
3.	Die Pala der Familie Alessandri	99
4.	Der Altaraufsatz für Francesco Sassetti	102
5.	Die „Medici Madonna“	103
VI.	Herren und Heilige: Die Namenspatrone im Haus der Medici	108
1.	Die Lünette mit sieben Heiligen	108
2.	Zur Funktion der Namenspatrone der Medici	113

VII.	Der Kult der hll. Drei Könige in Florenz	116
1.	Die Hausheiligen im Palazzo Medici	118
a.	Der Tondo des Domenico Veneziano	118
b.	Der Tondo des Fra Filippo Lippi	122
c.	Die Kapelle des Palastes	125
VIII.	„La Repubblica de' Magi“. Im Gefolge der Könige. Epiphaniedarstellungen von Freunden und solchen, die es werden wollen.	134
1.	Die Pala für Guaspare del Lama	134
2.	Ein Gemälde für Giovanni Rucellai?	139
3.	Der Tondo für Giovanni Tornabuoni	141
4.	Eine „Anbetung der Könige“ für den jüngeren Familienzweig?	145
5.	Zur Funktion von Darstellungen der hll. Drei Könige im Umfeld der Medici	147
IX.	Schluss	149

Anhang

Stammtafeln I – III

Literaturverzeichnis

Liste der Abbildungen

Abbildungen

Bildnachweis

I. Einleitung

„Nimm du, Vater, das heilige Gut, der Väter Penaten ...“

Vergil, Aeneis, 2, 717

1. Die Penaten der Väter

In der Renaissanceforschung findet sich immer wieder die Äußerung, dass die hll. Cosmas und Damian die Familien- oder Schutzheiligen der Medici gewesen seien.¹ Zur Begründung dient einerseits der Verweis auf die begriffliche Übereinstimmung dieser beiden heiligen „Ärzte“ mit dem ‚sprechenden‘ Familiennamen, andererseits sind deren in beachtlicher Zahl noch erhaltene Darstellungen Anhaltspunkte für eine solche Verbindung. Eine Untersuchung der Darstellungen von Cosmas und Damian, besonders vor dem Hintergrund der Nachbenennungstraditionen der Familie und im Vergleich mit Abbildungen anderer mediceischer Namenspatrone und Schutzheiligen steht dagegen noch aus.²

Wenn Cosmas und Damian tatsächlich Schutzheilige der ganzen Familie wären, müsste ihr Kult für alle Mitglieder der weit verzweigten Sippe eine vergleichbare Funktion gehabt haben: die eines kollektiven Signums. Wie sich zeigen wird war dies jedoch nicht der Fall. Welche Rolle diese und andere Heiligenkulte, darunter besonders jener der hll. Drei Könige im Umfeld der Medici gespielt haben, ist Gegenstand der vorliegenden Beobachtungen. Religiöses Leben und Alltag waren im 15. Jahrhundert nicht in dem Maße voneinander getrennt, wie es aus heutiger, säkularer Sicht erscheinen mag. Grundsätzlich hatten Heilige, deren Verehrung und Anrufung ihren spirituellen, in Form von Darstellungen aber auch ganz konkret manifestierten, Platz im häuslichen Bereich. Sie gehörten in gewisser Weise zur Familie.

Die Renaissance als Zeitalter genialischer Individualität ist ein Mythos. Jacob Burckhardt etwa sprach davon, dass „...sich mit voller Macht das Subjektive...“ erhebe, dass der Mensch „... geistiges Individuum...“ werde und sich als solches erkenne.³ Im Gegensatz zu dieser Hervorhebung des Einzelnen steht jedoch auch in der Frühen Neuzeit die Bedeutung der Gemeinschaft. Das Netzwerk aus Verwandten und Freunden, Geschäftspartnern, Gleichgesinnten und Abhängigen, die *familia*, bildet die Grundlage für die erfolgreiche Existenz des Individuums. Die Leistungen dieses Netzwerks bestehen aus dem Einholen und

¹ Vgl. R. Trexler, „Public Life in Renaissance Florence“, Ithaca/London 1996, S. 505.

² Crispin Robinson hat in seiner Untersuchung einen anderen Schwerpunkt gesetzt. Vgl. C. Robinson, „Cosimo de' Medici's Patronage of the Observantist Movement“, Courtauld Institute of Art, University of London, 1984.

³ J. Burckhardt, „Die Kultur der Renaissance in Italien“, 2. Auflage Leipzig 1869, II., 1. Kap.

Erteilen von Ratschlägen, Empfehlungen und Förderungen, Diensten und Gunsterweisungen. Die schwächeren Mitglieder sind dabei auf den Schutz des stärkeren Mitglieds angewiesen. Umgekehrt braucht das stärkere Mitglied die Unterstützung der nur in ihrer Vielzahl bedeutenden Schwächeren. Volker Reinhardt hat dieses System nicht zu unrecht mit mafiösen Strukturen verglichen. Das Ausüben von Druck, die rigorose Verwendung von Gewalt und der bedenkenlose Einsatz von Geld gehörten selbstverständlich dazu.⁴

Bei all dem musste es das Bestreben sein, möglichst jeden Einzelnen innerhalb des Netzwerks zufrieden zu stellen und dabei die eigene Zielsetzung nicht aus den Augen zu verlieren.⁵

Der außerordentliche wirtschaftliche und politische Erfolg der Medici seit der zweiten Hälfte des 14. und im 15. Jahrhundert ist dem Umstand zu verdanken, dass sie es verstanden, einen stets wachsenden Kreis von Gefolgsleuten um sich zu scharren und ihn zu lenken. Auch sie haben dabei ihre *familia* um überirdische Mitglieder erweitert, Schutzheilige, die zugleich als Vorbilder und Symbole, als Identifikationsfiguren und als Repräsentanten dienten. Diese Namenspatrone und Familienheiligen konnten in Bereiche vordringen, die ihren sterblichen Schützlingen weitgehend verschlossen blieben: Hochburgen anderer Familien, Orte die der Repräsentation der Kommune oder eben dem Sakralen vorbehalten waren. Es wäre dabei falsch anzunehmen, die Medici hätten die Frömmigkeit ihrer Mitmenschen für politische Zwecke ausgenutzt. Vielmehr sollte man diesen Mechanismus als den Einsatz der eigenen Frömmigkeit verstehen. Diese Unterscheidung ist wichtig, um nicht den Fehler zu begehen den religiösen Gegenstand seiner Spiritualität zu berauben und ganz als Zweck weltlicher Interessen anzusehen.

Das 15. Jahrhundert war für die Entwicklung des Geschlechts der Medici ein entscheidender Zeitraum. Zu dessen Beginn hatten einzelne Zweige des Familien-Clans nach einem gut zweihundert Jahre währenden Prozess den Aufstieg in das politisch maßgebliche Patriziat von Florenz erreicht. Im Verlauf des Jahrhunderts gelang es ihren wichtigsten Vertretern, eine herausragende Führungsrolle im Staatswesen einzunehmen und zu konsolidieren. Aus der staatlichen und familiären Krise des Jahrhundertendes ging die Familie in den ersten Jahrzehnten des folgenden 16. Jahrhunderts siegreich hervor.

⁴ V. Reinhardt, „Die Medici. Florenz im Zeitalter der Renaissance“, München 1998, S.9.

⁵ Ebd. S. 34 ff.

Unter ihrer Herrschaft vollzog sich die Umwandlung der von oligarchischen Interessen bestimmten Republik in einen souveränen Prinzipat. Die eigentliche historische Leistung war hierbei möglicherweise nicht der Erwerb der Fürstenwürde, sondern die Wahrung der florentinischen Eigenstaatlichkeit im spanisch dominierten Italien.⁶

Grundlage dieses Aufstiegs war der Reichtum, den einige Zweige und Persönlichkeiten der Familie in der zweiten Hälfte des 14. und der ersten des 15. Jahrhunderts erwirtschafteten.⁷ Als entscheidendes Mittel erwies sich das Geschick, mit dem die Familienoberhäupter in dieser Zeit die Regierungsorgane der Republik, besonders deren Wahlverfahren, zu manipulieren und zu unterwandern vermochten.⁸

Dauerhafter als solche Machtpolitik sowie langlebiger als die Herrschaft und selbst die Existenz des betreffenden Familienzweiges, erwiesen sich die Objekte der Repräsentation, derer sich die Medici bedienten, um Präsenz und Dominanz im feinmaschigen Netz gesellschaftlicher städtischer Strukturen zu entwickeln und zu behaupten. Als die Kunstmäzene schlechthin sind die Medici noch heute in einem kollektiven Bewusstsein präsent.

Die kunstwissenschaftliche Renaissanceforschung, beschäftigt sich gerade im Falle von Florenz immer wieder mit der Entschlüsselung von Funktion und damit ursprünglichem Wesen dieser Gegenstände. Eine Unterscheidung von zwei Gruppen, weltlichen Gegenständen und solchen religiöser Natur scheint dabei immer wieder als wesentlich für die Epoche angesehen worden zu sein. Andererseits ist das Aufspüren „weltlicher“ Botschaften im religiösen Kontext zum wichtigsten Thema der Kunstwissenschaft für das 15. und 16. Jahrhundert geworden. Die Frage, ob und wie sich Mitglieder der Familie Medici Gegenständen mit religiöser Funktion bedienten, um Aussagen zu treffen, die über diesen Kontext hinausgehen, ist kein neues Forschungsvorhaben. Es lohnt sich, nach einer Gesetzmäßigkeit solcher verschlüsselten Botschaften zu suchen, die möglicherweise nicht allein über ikonographische Aspekte verfügen, sondern eben über eine ikonologische Einbindung.

⁶ Zur Geschichte der Medici siehe G. A. Brucker, „The Medici in the Fourteenth Century“, in: *Speculum*, Vol. XXXII, Jan. 1957, 1 ff.

Vgl. M. Tarassi, „Il committente: la famiglia Medici dalle origini al Quattrocento“, in: G. Cherubini/G. Fanelli (Hg.), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Florenz 1990.

Für das 15. Jh. maßgeblich N. Rubinstein, „The Government of Florence under the Medici. 1434 to 1494“, Oxford 1997; D. Kent, „The Rise of the Medici. Faction in Florence. 1426-1434“, Oxford 1978.

Für das 16. Jh. J. N. Stephens, „The Fall of the Florentine Republic. 1512-1530“, Oxford 1983.

H. C. Butters, „Governors and Government in Early Sixteenth-Century Florence. 1502-1519“, Oxford 1985.

R. Cantagalli, „Cosimo I. de' Medici, Granduca di Toscana“, Mailand 1985.

⁷ Grundlegend R. de Roover, „The Rise and Decline of the Medici Bank. 1397-1494.“, Cambridge, Mass., 1963.

⁸ Hierzu besonders Rubinstein 1997, S. 30 ff.

Wir gehen davon aus, dass die beiden Gruppen, mit denen wir uns beschäftigen wollen, die Namenspatrone und Familienheiligen sowohl die Sippe als Interessengemeinschaft reflektieren, als auch die Position individueller Persönlichkeiten im familiären und staatlichen Netzwerk definieren. Schon die genaue Differenzierung dieser beiden Gruppen ermöglicht es, strategische Elemente zu entdecken.

Der jeweilige Namenspatron ist durch die so genannte Nachbenennung leicht erkennbar, der Grund für das Patronat dagegen nicht. Nachbenennungen hängen von familiären und regionalen Traditionen oder vom Geburtsdatum ab. Sie sind in der frühen Neuzeit, wie auch heute noch Modeerscheinungen unterworfen.

Familienheilige sind dagegen überwiegend im Namen der ganzen Familie gefördert worden oder über Generationen immer wieder in Erscheinung getreten.

Das Arbeitsmaterial ist aus Darstellungen ausgewählt, die Aufschluss über bestimmte Protagonisten der Familie zu geben versprechen. Diese Familienmitglieder kommen einer Art Kanon der wissenschaftlichen und auch der populärwissenschaftlichen Beschäftigung mit der Familie Medici gleich. Die Grundlagen zu einer solchen Fokussierung sind besonders durch die Repräsentationsstrategien der Medici im 16. Jahrhundert, also von der Familie selbst gelegt, bzw. angeregt worden.⁹ Im Mittelpunkt stehen demnach Cosimo di Giovanni de' Medici (1389-1464) seine Söhne Piero und Giovanni, sowie seine Enkel Lorenzo und Giuliano, bzw. deren Namenspatrone. Aber auch das Verhältnis der beiden von Cosimo und seinem jüngeren Bruder Lorenzo ausgehenden Familienzweige zueinander, wird eine Rolle spielen.

Die Darstellungen von Heiligen, unabhängig von Form oder Medium, gehören ursprünglich in einen räumlichen Kontext, wie auch in einen kultischen Zusammenhang. Aufstellungsort und Kult müssen dementsprechend berücksichtigt werden. Allerdings kann gerade der jeweilige Heiligenkult hier nicht erschöpfend diskutiert werden. Eine Ausnahme bildet der Kult der hll. Cosmas und Damian, der etwas ausführlicher zur Sprache kommen wird. Eine wichtige Rolle wird im Folgenden der genauen Beschreibung der jeweils ausgewählten Werke zukommen.

⁹ Der Mythos von Aufstieg, Glanz und Untergang der Medici hat dazu geführt, dass die Existenz zahlreicher Familienzweige, von denen einige den ‚Untergang‘ überdauerten, oft übersehen wurde. Vgl. H. Grote, „Stammtafeln“, Leipzig 1877.

Voraussetzung für die These, dass sich in der Darstellung bestimmter Heiliger im Familienkreis der Mediceer des 15. Jahrhunderts strategische Elemente benennen lassen, ist ein ‚lineares‘ Bewusstsein der Auftraggeber für die Entwicklung der Sippe. Mit anderen Worten: dynastisches Selbstverständnis. Der Begriff der ‚Dynastie‘ ist für das 15. Jahrhundert in Florenz problematisch, aber, wie sich zeigen wird, im Falle der Medici nicht gänzlich von der Hand zu weisen.

Eine Schlüsselposition als politischer Strategie der Familie, und zweifelsohne auch in der Entwicklung einer Politik des Kults, nimmt die Person Cosimo de' Medicis ein.¹⁰ Gleichzeitig ist er für die nachfolgenden Generationen wichtigster Orientierungspunkt einer retrospektiven dynastischen Legendenbildung. Entsprechend lässt z. B. Papst Leo X. zwischen 1514 und 1517 seinen Urgroßvater von Raffael und dessen Gehilfen in der Stanza dell' Incendio darstellen (Abb.1). In der Gestalt eines Greises wird er von einem kraftvollen jüngeren Mann getragen und aus den Ruinen des brennenden Borgo gerettet. Ein Knabe begleitet beide und blickt zu dem alten Mann empor. In der Gruppe ist die Flucht des Aeneas gesehen worden, der seinen greisen Vater Anchises auf den Schultern und den Sohn Ascanius an der Seite aus dem brennenden Troja fortführt. Traeger hat dies als Demonstration einer behaupteten altrömischen Herkunft der Medici gedeutet.¹¹ Auf jeden Fall zeigt die Gruppe Cosimo als Ahnherren. Als solcher und in der Rolle des Anchises ist er der Hüter der Penaten, der Hausgötter der Familie, die in dem Fresko nicht dargestellt sind, deren römische Herkunft jedoch eindeutiger nachzuweisen ist, als die der Familie selbst.¹²

2. Vorfahren, Heilige und Heroen

Im Italien des Mittelalters und der frühen Neuzeit betont die Namengebung in besonderer Weise familiäre Bindung und regionale Herkunft. Nicht nur bei Individuen ohne Gentilnamen wurde der Taufname des Vaters, gelegentlich ergänzt um den des Großvaters, dem eigenen Vornamen durch die Abkunftsbezeichnung ‚di‘ angefügt. Entsprechend konnte der Eigenname um den des Heimatortes als Herkunftsbezeichnung oder mit ‚da‘ verbunden ergänzt werden. Auch Ruf- oder Spitznamen und Beinamen scheinen sehr beliebt gewesen zu sein. Häufig hatten sie beschreibenden oder spottenden Charakter. Der Maler Benozzo di Lese (1421-1497) z. B. ist besser unter seinem Beinamen ‚Gozzoli‘, der ‚Kröpfige‘ bekannt.

¹⁰ Im Folgenden wird dieser heute gebräuchliche Genitiv verwendet.

¹¹ Vgl. J. Traeger, „Die Begegnung Leos d. Großen mit Attila“ in: Raffaello a Roma, Rom 1986, S. 97 ff.

Zu Raffael und Leo X. vgl. auch R. Jones, N. Penny, „Raffael“, (dt.) München 1983, S. 133ff.

¹² Vgl. den Abschnitt über die Herkunft des Kults der hll. Cosmas und Damian unten.

Allerdings ist nicht sicher, ob Benozzo zu seinen Lebzeiten tatsächlich ‚Gozzoli‘ genannt wurde. Er selbst signierte ‚Benozzo de Florentia‘, so muss etwa die Signatur seines Selbstporträts in den Fresken der Kapelle des Medici-Palastes ergänzt werden.¹³ Der Rufname ist erstmals in der zweiten Ausgabe der Künstlerviten Vasaris überliefert, der auch für viele andere Künstler Rufnamen nennt und gelegentlich erklärt.¹⁴ Möglich ist, dass zwischen dem privaten Charakter des Rufnamens und dem offiziellen des Taufnamens unterschieden wurde. Der 1363 gestorbene Großvater Cosimo de’ Medicis, der auf den Namen des legendären Stammvaters der Familie, ‚Averardo‘ getauft war, führte den Beinamen, ‚Bicci‘. Dessen Sohn Giovanni ergänzte seinen eigenen Namen um diesen heute nicht mehr herzuleitenden Spitznamen und nannte sich Giovanni di Bicci.¹⁵

Die häufigste Form der Nachbenennung männlicher Kinder blieb vom frühen Mittelalter bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts die nach dem Großvater, Vater oder männlichen Verwandten.¹⁶ Eine vergleichbare Rolle spielte die Nachbenennung nach Heiligen.

Naturgemäß vermischten sich diese beiden Formen, wenn ein Kind nach einem Ahnen benannt wurde, der einen Heiligennamen trug.¹⁷ Das Gleiche konnte geschehen, wenn ein Kind mehr als einen Namen erhielt. Ein Beispiel für beide Formen der Vermischung ist der Florentiner Historiker Francesco Tommaso Guicciardini (1483-1540). Den ersten Vornamen erhielt er nach einem Urgroßvater mütterlicherseits, den zweiten nach dem Heiligen, an dessen Festtag er geboren wurde, Thomas von Aquin. Guicciardini selbst bezeichnete sowohl Thomas von Aquin als auch den hl. Franziskus, also den Namenspatron seines Ahnen, als seine „besonderen Fürsprecher und Patrone“.¹⁸

Auch im Stammbaum der Medici spiegeln sich diese Formen der Nachbenennung.¹⁹ Von 84 männlichen Mitgliedern der Familie, welche diese vom frühen 13. Jahrhundert bis zu Herzog Cosimo I. im 16. Jahrhundert repräsentieren, tragen mit 48 mehr als die Hälfte die Namen von Heiligen. Von diesen erhielten 28 einen Namen, der nicht vom Vater, Großvater oder

¹³ Dort steht: „Opus Benotii d.“, wohl für ‚Opus Benotii de Florentia‘.

¹⁴ Vgl. Vasari, „Le Vite de piu eccellenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani“, (dt.) Ludwig Schorn, Ernst Förster, Stuttgart 1839, Reprint Worms 1988, II. Bd, 2. Abt., S. 65 ff.

¹⁵ Siehe Stammtafel I.

¹⁶ In den meisten Stammtafeln, so auch in denen der Medici, tauchen Töchter und selbst Ehefrauen nur vereinzelt auf. Hier konnten daher fast ausschließlich die Söhne berücksichtigen können.

Zur Namengebung in Europa siehe M. Mitterauer, „Ahnen und Heilige“, München 1993.

Für Italien und Florenz vgl. Ch. Klapisch-Zuber, „La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l’Italie de la Renaissance“, Paris 1990, besonders Kap. IV. „Le nom ‚refait‘“, S. 83 ff.

¹⁷ Vgl. Mitterauer, S. 330 ff.

¹⁸ Vgl. Francesco Guicciardini, „Scritti autobiografici e rari“, in: R. Palmarocchi (Hg.), *Scrittori d’Italia*, Vol. 9, S. 53, Bari 1936. Hier zitiert nach Alison Brown (Hg.), „Guicciardini. Dialogue on the Government of Florence“, S. VII., Cambridge 1994.

¹⁹ Zugrunde gelegt sind hier die vereinfachten Stammtafeln bei de Roover, 1963, S. 383 ff. Vgl. auch die von mir ergänzten aber ebenfalls auszuhafte Stammtafeln (I. bis III.) im Anhang.

Urgroßvater stammt.²⁰ Ein Drittel aller männlichen Mitglieder der Familie sind also direkt nach einem Heiligen benannt. 17 Medici wurden nach ihrem Großvater benannt. Das ist mit gut einem Fünftel die zweitgrößte Gruppe. Sieben tragen den Namen ihres Vaters, drei den des Urgroßvaters, zwei den des Ururgroßvaters. Fasste man die Nachbenennung nach Ahnen zusammen, so stellte sie mit 32 Mitgliedern die größte Gruppe. Zu den bereits genannten gehören in diesem Fall drei Medici, die dem Anschein nach den Namen eines nahen Verwandten erhielten. So ließ der ‚magnifico‘ Lorenzo 1479 seinen Sohn Giuliano vermutlich nach dem eigenen, im Jahr zuvor bei der Verschwörung der Pazzi ermordeten Bruder taufen.²¹ Das Verhältnis der Namengebung nach Heiligen und Ahnen zueinander zeigt auch, dass zwei weitere Medici zwar in der Taufe den Namen eines Heiligen erhielten, jedoch nach ihrem Vater, bzw. Urgroßvater gerufen wurden.

Die Praxis der Nachbenennung in der Familie Medici, besonders das Überspringen jeweils einer Generation, zeigt sich besonders bei den Nachfahren Lorenzo di Giovanni di Bicci, also dem so genannten jüngeren Zweig. Lorenzos Sohn Pierfrancesco und seine Ehefrau Laudomia di Angelo Acciaiuoli benannten ihren ältesten Sohn wieder nach dem Großvater väterlicherseits, also Lorenzo. Der jüngere Sohn, Giovanni, erhielt den Namen des Urgroßvaters.²²

In dieser Generation führt Lorenzo di Pierfrancesco die Tradition fort, und zwar auch für die Töchter. Seinem ältesten Sohn gibt er den großväterlichen Namen Pierfrancesco. Der Zweitgeborene, Averardo, erhält einen Namen, den in direkter männlicher Linie zuletzt sein 1363 gestorbener Ururgroßvater getragen hatte.²³ Eine so weit hergeholte Nachbenennung scheint nicht häufig gewesen zu sein. Hier erklärt sie sich vermutlich aus zwei Gründen: Averardo war der Name des legendären ritterlichen Stammvaters der Medici. Zuletzt hatte ihn ein 1434 gestorbener Vetter getragen, dessen Linie 1443 erloschen war. Mit einer solchen Benennung wurde nicht nur der Name des Stammvaters erhalten, sondern auch die direkte Abkunft aus der Hauptlinie betont. Vater und Großvater des hier benannten Kindes waren seit dem Tod Cosimos, *pater patriae*, zunehmend in Gegensatz zu dessen direkten Nachkommen, den Vettern der Hauptlinie, geraten.²⁴

²⁰ Da keine mütterlichen Ahnen berücksichtigt sind, geben diese Aussagen nur eine Tendenz wieder.

²¹ Siehe Stammtafel II. Die Benennung Giuliano di Lorenzos könnte auch auf eine geplante und dann nicht mehr durchführbare Patenschaft des ermordeten Onkels zurückgehen.

Zur Rolle des Paten in Florenz vgl. Klapisch-Zuber 1990, S. 125 ff.

²² Den gleichen Namen trug der Vater seiner Großmutter, Ginevra di Giovanni Cavalcanti.

²³ Dieser Ahne, Averardo di Salvestro de' Medici wurde allerdings bei seinem Spitznamen „Bicci“ gerufen und hat die eigentümliche Bezeichnung als Beinamen an seine beiden Söhne vererbt. Siehe Stammtafel I.

²⁴ Vgl. unten: Subordination und Emanzipation: Die Pala für die Villa il Trebbio

Der dritte Sohn von Lorenzo di Pierfrancesco wurde auf den Namen des in der Nebenlinie besonders verehrten hl. Vinzenz Ferrer getauft.²⁵ Seine beiden Töchter, Ginevra und Laudomia, erhielten die Namen ihrer Urgroßmutter bzw. Großmutter.²⁶ Insbesondere der zweite Fall ist interessant, weil man in der Hauptlinie der Medici offenbar Laudomia di Angelo Acciaiuoli und ihren Angehörigen eine Mitschuld an einer gewissen Entfremdung der beiden Familienzweige zuschob.²⁷

Dieser kleine Ausschnitt verdeutlicht, wie die Praxis der Nachbenennung als Mittel eingesetzt werden konnte, den Zusammenhang des Clans nach außen, aber auch im Inneren sichtbar zu machen.

Der hohe Anteil von Heiligennamen im Stammbaum der Medici reflektiert das Phänomen des so genannten Namenschwundes im Mittelalter. „Die Nachbenennung nach Heiligen hat in Europa zu einer Konzentration auf eine immer geringer werdende Zahl von Namen geführt“.²⁸ Mit zehn Benennungen ist ‚Giovanni‘ der häufigste Heiligename in der Genealogie der Medici. Da Johannes der Täufer der wichtigste Stadtpatron von Florenz war, dürfte das der Popularität des Namens in der Stadt entsprechen. Sechs Männer der Familie hießen ‚Antonio‘, je fünf ‚Francesco‘ und ‚Giuliano‘. Alle anderen Namen wurden drei mal oder weniger vergeben. Der früheste nachgewiesene Medici, der den Namen eines Heiligen trug, Filippo di Chiarissimo, lebte um 1250. Erst im frühen 14. Jahrhundert begann sich die Nachbenennung nach Heiligen in der Familie zu häufen. Kein greifbarer Vertreter des Geschlechts war jedoch nach den hll. Cosmas oder Damian benannt.

²⁵ Das diesem Heiligen geweihte Kloster, San Vincenzo d' Annalena, gehörte zu den bevorzugten Rückzugsorten der Damen aus der Nebenlinie.

²⁶ Siehe Stammtafel III.

²⁷ Vgl. A. Brown, „Pierfrancesco de' Medici, 1430-1476: a radical alternative to elder medicean supremacy?“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979, S. 95ff.

²⁸ Vgl. Mitterauer, S. 241.

II. Cosmas und Damian und die Erfindung von der Heilung des Staates

„*Martyribus Medicis Populo Spes Certa Salutis Venit...*“

Aus der Inschrift des Apsismosaiks, SS. Cosma e Damiano, Rom

Cosimo di Giovanni de' Medici wurde im Jahr 1389, nicht aber, wie Macchiavelli angibt, am 27. September, dem Tag der hll. Cosmas und Damian, geboren.²⁹ Sein tatsächlicher Geburtstag ist der 10. April. Nach Susan McKillop wurde bei den Medici des 15.

Jahrhunderts die Feier des Namenstages oder anderer liturgisch herausragender Feste in zeitlicher Nähe zum Geburtsdatum dem eigentlichen Geburtstagsfest vorgezogen.³⁰ So wurde bereits zu Lebzeiten Cosimos der 27. September, sein Namenstag, festlich begangen.³¹

Cosimo sei, so McKillop, benannt nach einem Schutzheiligen der Familie.

Grundsätzlich empfahlen sich die hll. Cosmas und Damian den Medici durch ihre Tätigkeit als unentgeltlich heilende Ärzte, italienisch: *medici*.³² Als solche waren sie zunächst Patrone der Ärzte, was zu dem fruchtlosen Versuch geführt hat unter den Familienangehörigen der Medici im 13. Jahrhundert Angehörige der Ärzteschaft ausfindig zu machen und darüber hinaus die Palle des Familienwappens als Pillen zu deuten.³³ Es lässt sich ebenfalls nicht mit Bestimmtheit sagen, seit wann die hll. Cosmas und Damian als Patrone im Umkreis der Medici auftauchen. Ihre früheste Erwähnung im Zusammenhang mit der Familie ist in einem Brief von 1417 überliefert.³⁴ Theoretisch könnte die ‚Entdeckung‘ der wortmagischen Kongruenz schon um 1200 mit den ersten Nennungen des Familiennamens stattgefunden haben. Es ist überraschend, dass Cosimo di Giovanni das erste Familienmitglied gewesen zu sein scheint, das nach dem hl. Cosmas benannt worden ist.

Als Cosimo 1389 geboren wurde, hatte sich im westlichen Europa die Nachbenennung nach Heiligen bereits durchgesetzt. Gerade im Florenz des 15. Jahrhunderts waren in Form der

²⁹ Vgl. N. Macchiavelli, „Istorie fiorentine“, (dt.) A. von Reumont, L. Goldscheider, Zürich 1993. Der Hinweis auf Cosimos Geburtstag steht 7. Buch, S. 429.

³⁰ Vgl. S. McKillop, „Dante and Lumen Christi“, S. 245ff. in: F. Ames-Lewis, (Hg.), *Cosimo, il Vecchio 'de' Medici, 1389-1464, Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, Oxford 1992.

³¹ Vgl. McKillop, S.246.

³² Die im 14. und 15. Jahrhundert verbreitetste Version ihrer Vita ist in der „Legenda aurea“ von Jacobus de Voragine, (dt.) R. Benz, (13. Auflage) Gütersloh 1999. „Anargyroi“, die griechische Bezeichnung der beiden Heiligen heißt: „die unentgeltlich heilenden Ärzte“, vgl. A. Wittmann, „Kosmas und Damian. Kulturausbildung und Volksdevotion, Berlin 1967, S. 23.

³³ Zur Etymologie des Familiennamens, wie auch zu den fabelhaften, familieneigenen Deutungen von Namen und Wappen vgl. R. Brogan, „A Signature of Power and Patronage. The Medici Coat of Arms, 1299 – 1492“, New York 1993.

³⁴ Vgl. C. Robinson, „Cosimo de' Medici and the Franciscan Observants at Bosco ai Frati“, in: Ames-Lewis 1992, S. 183.

Spitznamen, die den Taufnamen im alltäglichen Umgang ersetzten, aber auch noch ältere Nachbenennungstraditionen lebendig. Möglicherweise ist die Benennung Cosimos nach dem hl. Cosmas also der früheste greifbare Hinweis auf die Existenz der hll. Cosmas und Damian als Namenspatrone der Medici.

Demnach wäre Giovanni di Bicci, der seinen Sohn benannt haben muss, der Initiator dieses Familienkults.³⁵ Wahrscheinlich hat Giovanni den Kult in Rom kennen gelernt.³⁶

Im Jahr 1385 trat Giovanni di Bicci in die römische Bank seines Verwandten Vieri di Cambio de' Medici ein. Rom war das westliche Zentrum des Kults der hll. Ärzte in Italien. Schon im 6. Jahrhundert wurde ihnen durch Papst Felix IV. eine Kirche errichtet, in der ihre Reliquien aufbewahrt werden. Jakobus de Voragine meint dieses Gotteshaus, wenn er in der Legende der Heiligen von „ihrer Kirche“ spricht. Sie gehört zu den ältesten Gotteshäusern der Stadt und wird jedem Römer schon deshalb bekannt gewesen sein, weil die Anrufung von Cosmas und Damian Krankheiten heilte oder vor diesen schützte.

Die Apsis von SS. Cosma e Damiano schmückt ein Mosaik der Brüder und eine Inschrift, die verkündet: „Martyribus Medicis Populo Spes Certa Salutis Venit...“; „Von den Märtyrer Ärzten kommt dem Volk sichere Aussicht des Heils“ (Abb. 2).³⁷ Für einen Medici muss dieser Teil der Inschrift höchst suggestiv geklungen haben.

Aus Syrien kommend hatte sich der Kult der Heiligen im östlichen Mittelmeerraum ausgebreitet, in Konstantinopel eine besondere Blüte erfahren und schon im späten 5. Jahrhundert in Rom Bedeutung gewonnen.³⁸

³⁵ Nach Pompeo Litta, „Famigli celebri italiani: Medici, Tafel VIII.“, hatten Giovanni di Bicci und Piccarda Bueri neben Cosimo und Lorenzo zwei weitere, jung verstorbene Söhne: Damiano, † 1390 und Antonio, † 1398. Beide sind laut Ames-Lewis, „Art in the Service of the Family“, in: A. Beyer, B. Boucher (Hg.), *Piero de' Medici, il Gottoso*, (1416-1469), Berlin 1993, S.220, Anm. 31 im Archivio di Stato von Florenz nicht nachweisbar. Ebd., S. 216 hält Ames-Lewis die Existenz dieser beiden Söhne jedoch für möglich. Dem schließt sich der Verfasser hier an. Ames-Lewis hält Damiano für einen Zwillingsbruder Cosimos und die Zwillingsgeburt für den Grund der Nachbenennung nach den hll. Cosmas und Damian. Meines Erachtens ist die Zwillingsgeburt allein als Grund der Nachbenennung nicht ausreichend. Siehe hierzu weiter unten.

³⁶ Vgl. Wittmann, S. 54ff.

Der römische Firmen- und Wohnsitz der Medici lag im 15. Jh., weit entfernt von der Kirche SS. Cosma e Damiano, am Tiber-Ufer gegenüber der Engelsburg, wo im 16. Jh. die Nationalkirche der Florentiner, San Giovanni dei Fiorentini entstand. Die Kirche von Cosmas und Damian wurde u.a. bei Krankheit zu gelegentlich längeren Aufenthalten aufgesucht, um dort Heilung zu erfahren. Vgl. hierzu Wittmann, S. 22 u. 54ff.

Zum Wohnsitz der Medici vgl. de Roover, S. 205.

³⁷ Die ganze Inschrift lautet: „Aula Die Claris Radiat Speciosa Metallis In Qua Plus Fidei Lux Preciosa Micat Martyribus Medicis Populo Spes Certa Salutis Venit Et Ex Sacro Crevit Honore Locus Obtulit Hoc Domino Felix Antistite Dignum Munus Ut Aetheria Vivat In Arce Poli“, nach Wittmann, S. 266, 9.

Spes sollte hier mit der nachklassischen Bedeutung ‚Aussicht‘ statt dem häufig übersetzten ‚Hoffnung‘ übertragen werden.

³⁸ Vgl. Wittmann, S.22.

1. Entstehung und Verbreitung des Kults

Der Kult der hll. Cosmas und Damian hat von ihrem Grab in Pherman bei Kyrrhos im nördlichen Syrien seinen Ausgang genommen.³⁹ Um den wohl historischen Kern eines christlichen Bruderpaares, beide von Beruf Arzt, die gemeinsam das Martyrium erlitten, bildeten sich im Laufe der Jahrhunderte weiter ausgeschmückte Legenden und Wunderberichte.⁴⁰

Ein entscheidender Wesenszug ihres Kults stammt aus dem Geburtsort der Brüder, Aegae in Kilikien in der heutigen Türkei. Dort ging die Praxis des Heilschlafs von einem bis um 355 bestehenden Asklepioskult auf den ihren über.⁴¹ Bei dieser Inkubationspraxis verbrachten die Hilfe Suchenden eine oder mehrere Nächte in der, den christlichen Brüdern errichteten Kirche und empfingen von diesen im Schlaf die Weisungen, die zur Heilung führten.

Zum wichtigsten Zentrum der Verehrung von Cosmas und Damian wurde bereits seit der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts Konstantinopel.⁴² Dass ihr Kult auch hier die Inkubationspraxis eines heidnischen Kultes verdrängte, bzw. übernahm, hatte Ludwig Deubner veranlasst, an ihrer historischen Existenz zu zweifeln und die Entstehung ihres Kults in Konstantinopel anzunehmen.⁴³ Da es sich bei dem verdrängten Kult um jenen der Dioskuren, Kastor und Polydeukes handelte, glaubte Deubner, Cosmas und Damian seien als christliche Nachfolger der Zeussöhne erfunden worden.⁴⁴ Die Verehrung von Cosmas und Damian ist für Syrien jedoch schon vor der Existenz des Kults in Konstantinopel belegt.⁴⁵ Durch den Kult der Dioskuren scheint, neben der Bekräftigung der Inkubationspraxis, ein weiterer Aspekt auf Cosmas und Damian übertragen worden zu sein. Wie zuvor Kastor und Polydeukes galten die christlichen Brüder als Schutzheilige der Seefahrt und als Retter aus Seenot.⁴⁶

Förderlich für den Kult von Cosmas und Damian in Konstantinopel wurde neben der Nachfolge heidnischer Bräuche die besondere Begünstigung durch Justinian I. (527-565). Der

³⁹ Vgl. Wittmann, S.20f.

⁴⁰ Zur Existenz dreier verschiedener Bruderpaare gleichen Namens und gleicher Profession in der griechischen Kirche siehe L. Deubner, „Kosmas und Damian“, Leipzig, Berlin 1907 und Wittmann. Die im Einflußbereich der westlichen Kirche bedeutsamste und für Darstellungen maßgebliche Vita fand in der „Legenda aurea“ des Jacobus de Voragine weite Verbreitung.

⁴¹ Vgl. Wittmann, S.22.

⁴² Vgl. Wittmann, S.23.

⁴³ Vgl. Deubner, S.38ff. u. besonders S.52f. Wittmann, S.18.

⁴⁴ Tatsächlich zitiert Deubner einen Wunderbericht, in dem ein Kranker das Heiligtum von Cosmas und Damian in dem Irrtum aufsucht sie seien die Dioskuren. Vgl. Deubner, S.52f. u. S.113ff. sowie auch S.58f.

⁴⁵ Vgl. Wittmann, S.21.

⁴⁶ Vgl. Wittmann, S.28.

Kaiser schrieb den Heiligen seine Genesung von schwerer Krankheit zu und ließ die von ihm aufgesuchte Kirche in der Nähe des Blachernen-Palastes ausbauen und ausstatten.⁴⁷

Die Verehrung von Cosmas und Damian ist für Rom durch ihre Aufnahme in den dortigen Messkanon bereits im 4. Jahrhundert anzunehmen.

Papst Symmachus (498-514) ließ ihnen in der Nachbarschaft von Santa Maria Maggiore ein Oratorium errichten, das demnach älter ist als die kaiserliche Förderung des Kults in Konstantinopel.⁴⁸ Da Symmachus ein Gegner des byzantinischen Einflusses in Italien war, ist es wohl auszuschließen, dass er sich hierbei am Vorbild Konstantinopels orientiert haben könnte.⁴⁹

Nach 526 errichtete Papst Felix IV. (526-530) den Brüdern unter Einbeziehung der Ruinen zweier kaiserzeitlicher Tempel auf dem Forum Romanum eine repräsentative Kultstätte. Der ältere dieser beiden Komplexe, der *templum sacrae urbis*, stammte ursprünglich aus dem 1. Jahrhundert n. Chr. und gehörte als *aula* zum *templum pacis* des Kaisers Vespasian.⁵⁰ Der jüngere Teil wurde im frühen 4. Jahrhundert dem Romulus, Sohn des Kaisers Maxentius, geweiht.⁵¹

Die Kirche von Cosmas und Damian ist das früheste Beispiel eines christlichen Heiligtums auf dem Gelände des Forum Romanum und scheint auch hier eingerichtet worden zu sein, um einen Kult der Dioskuren zu ersetzen. In nur hundert Metern Entfernung erheben sich noch heute auf der anderen Seite der *via sacra* drei der Säulen des Tempels der Dioskuren.⁵²

Felix IV. hatte 519 als Diakon einer Delegation des Papstes Hormisdas (514-523) angehört, die unter Führung des Diakons Dioskur (!) nach Konstantinopel gesandt worden war.⁵³ Dort könnte er die erfolgreiche Verdrängung des Kults der Dioskuren durch Cosmas und Damian erlebt haben.

Mit dem Bau von SS. Cosma e Damiano und der wenig später begonnenen Kirche Santa Maria Antiqua leitete der Papst eine neue städtebauliche Phase ein. Nach der Gründung der bedeutendsten frühchristlichen Kultstätten des 4. und 5. Jahrhunderts, wie San Paolo fuori le mura, San Lorenzo fuori le mura, der Lateransbasilika und anderen, außerhalb der antiken

⁴⁷ Vgl. Wittmann, S.23.

⁴⁸ Vgl. Wittmann, S. 54. Der Kult muss jedoch schon vor der kaiserlichen Förderung von einiger Bedeutung gewesen sein, Wittmann, S.23.

⁴⁹ Vgl. J. N. D. Kelly, „The Oxford Dictionary of Popes“, (dt.) H.-Ch. Oeser, Stuttgart 1988, S.64f.

⁵⁰ Vgl. Wittmann, S. 54f. M. Bussagli (Hg.), „Rom. Kunst u. Architektur“, (dt.) Köln 1999, S.88f. Erwähnt auch bei Sueton, „Cäsarenleben“, (dt) Max Heinemann, Stuttgart 1986, S. 447.

⁵¹ Vgl. Wittmann, S. 55. Deubner, S. 71ff.

⁵² Vgl. Wittmann, S.266, Anm. 8. S. Sande, J. Zahle, „Der Tempel der Dioskuren auf dem Forum Romanum“, in: Kat. Berlin 1988, *Augustus und die verlorene Republik*, S.213ff. Für die Bedeutung des Kults spricht, dass es sich bei seinem Tempel um den größten auf dem *forum romanum* handelte. Ab dem 4. Jh. begann er zu verfallen.

⁵³ Vgl. Kelly, S.66f. u. S. 69.

Stadtmauern gelegenen Kirchen, wurden nun auch im alten Stadtzentrum christliche Sakralbauten errichtet.

Dass die Wahl hierbei auf ein Marienheiligtum, des Ersten in Rom, und den Kult der christlichen Ärzte fällt, spricht dafür, dass der Papst in beiden die Anziehungskraft gesehen hat, die erforderlich war, um das antike Zentrum christlich neu zu beleben. Cosmas und Damian wurden außer in ihrer eigenen Kirche auch in einer Kapelle der Marienkirche verehrt. In allen wichtigen Kirchen der Stadt waren sie abgebildet und es wurden ihnen zahlreiche weitere Kultstätten errichtet.⁵⁴

Ihrer Hauptkultstätte auf dem Forum Romanum, der einzigen, die als Titulatur noch heute besteht, muss durch die Inkubationspraxis fortwährende Aufmerksamkeit zugekommen sein. Es ist anzunehmen, dass jeder Bewohner Roms und jeder Pilger, der Rom besuchte, ihr Heiligtum kennen lernte.

Im Einzelnen kann hier die Entwicklung ihres Kults in Rom nicht weiter verfolgt werden, doch war er noch im 17. Jahrhundert lebendig und bedeutend, als Papst Urban VIII. (1623 – 1644) die Kirche renovieren ließ. Bei der Entscheidung des Papstes, auf die Kirche Mittel zu verwenden, mag eine Rolle gespielt haben, dass er aus Florenz stammte, wo der Kult seit dem 15. Jahrhundert eine starke lokale und politische Prägung erfahren hatte. Denkbar ist dagegen auch, dass Urban die Revitalisierung von SS. Cosma e Damiano als westliches Zentrum des Kults wünschte, weil ihm in Rom auswärtige Konkurrenz erwachsen war: Am 4. 1. 1519 hatte Papst Leo X. die Bauerlaubnis für eine neue Kirche der Florentiner in Rom erteilt. Die Kirche sollte dem Stadtpatron von Florenz, Johannes dem Täufer, geweiht werden – und den hll. Cosmas und Damian als Konpatronen.⁵⁵

Das ambitionierte Projekt eines Zentralbaus stellte als solches eine Provokation für alle dar, die an dem mühevollen Bauprozess der Peterskirche auf dem anderen Ufer des Tiber beteiligt waren.⁵⁶ Die Repatriierung eines altrömischen Kults, der florentinisch geworden war und darüber hinaus spezifisch dynastische Implikationen transportierte, erhöhte die Herausforderung vielleicht noch.

Urban VIII. ließ jedenfalls bei der Renovierung von SS. Cosma e Damiano dort das Wappen der Barberini anbringen und einen Altar errichten, der die Sicht auf die suggestive Inschrift des 6. Jahrhunderts fast vollkommen verdeckt.⁵⁷

⁵⁴ Vgl. Wittmann, S.55.

⁵⁵ Vgl. M. Kersting, „San Giovanni dei Fiorentini in Rom und die Zentralbauideen des Cinquecento“, Worms 1994, S. 28

⁵⁶ Wenn auch die Protagonisten teilweise die selben waren.

⁵⁷ Vgl. Urbans Maßnahmen in Sankt Peter in: H. Bredekamp, „Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini“, Berlin 2000, S. 113 f.

Die Rezeption des Kults von Cosmas und Damian hatte in Florenz eine grundsätzliche Änderung oder doch Erweiterung erfahren.

2. Die Magie des Namens

Eine Federzeichnung des Baccio del Bianco in den Uffizien, wohl kurz vor 1630 entstanden, stellt eine jener humorvollen Karikaturen dar, die im 17. Jahrhundert besonders durch Jacques Callot am Florentiner Hof in Mode gebracht wurden (Abb. 3).⁵⁸

Das Blatt zeigt ein Bett, auf dem ein ausgemergelter Kranker ruht. Ein Raum wird dabei lediglich angedeutet. Auf dem Kopfende des Bettes und auch darunter stehen Flaschen und Behältnisse sowie zwei gigantische Pantoffeln.

Vier Gestalten umsorgen den Patienten. Denn es handelt sich wohl nicht um die Dienerschaft, wie von Mina Gregori angenommen, sondern um einen Arztbesuch oder, dem Charakter des Blattes entsprechend, um Quacksalber bei der Arbeit.⁵⁹ Die kleinen Gestalten tragen lange Kutten und kegelförmige Kappen. Nur der ganz rechte Besucher ist in eine Art Hose gekleidet damit wir besser sehen können, dass sein linkes Bein auf einer hölzernen Krücke ruht. Mit übergroßen Nasen sind die Gesichter der Vier grotesk, fast zoomorph angelegt. Auch die von ihnen mitgeführten Gegenstände sind übertrieben groß dargestellt. Es sind diese Gegenstände, die an die Profession der Besucher denken lassen. Am linken Bildrand wird ein Gefäß herbeigetragen, aus dem Dampf aufsteigt, von dem der Träger angewidert das Gesicht abwendet. Die drei übrigen Quacksalber nähern sich von rechts. Der vorderste trägt einen Bund von Blumen oder Heilkräutern, während er mit seiner anderen Hand die des Kranken hält. Der Nächste streckt ein Harnglas vor. Über der Schulter hält er ein Gerät, vermutlich eine Bettpfanne. An seinem Gürtel hängen zwei riesige Schlüssel und ein Gefäß, das wie ein Kürbis aussieht. Das Männchen mit der Krücke schleppt einen Gegenstand, der durch seine Größe an ein Kanonenrohr erinnert, aber ein Klistier vorstellt. An seinen Hüften ist ein Beutel befestigt, der in obszöner Anspielung zwischen seinen Beinen baumelt. Gleichzeitig hat der Beutel die Form einer Arzttasche und ist gemeinsam mit dem Harnglas Attribut der Ärzteschaft.

Die Qualen, die der Patient von den Quacksalbern zu erleiden hat, sind durch die grobe Überzeichnung der ärztlichen Utensilien zugleich an die Schmerzgrenze getrieben und ins

⁵⁸ Die Zeichnung ist in Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegno e Stampe, Inv.3297 F

⁵⁹ Vgl. M. Gregori, „Nuovi accertamenti in Toscana sulla pittura ‚caricata‘ e ‚giocosa‘“, in: *Arte antica e moderna*, 13-16, 1961, S. 408. Vgl. Hamburger Kunsthalle (Hg.), „Das Florentiner Seicento. Malerei und Graphik unter den Großherzögen Ferdinando I. bis Cosimo III. de' Medici“, Kat. Nr. 94, Hamburg 1987

Komische verkehrt. Die dem Kranken überbrachten Blumen oder Heilkräuter, hier ein Symbol geheuchelter Sorge, erinnern an die Christenpflicht des Krankenbesuchs und enthalten vielleicht eine Anspielung auf den Namen Florenz.⁶⁰

Soweit handelt es sich bei dem Blatt des Baccio um eine bizarre Humoreske. Überraschend ist jedoch, dass die vier kleinen Ärzte mit ihren Gewändern und Kappen, ja sogar mit ihren großnasigen Gesichtern frappant an Darstellungen Cosimo de' Medicis erinnern. Ein Blick auf das posthume Porträt Cosimos von Pontormo und diesem folgende spätere Darstellungen Cosimos, zeigt dies (Abb. 4).⁶¹ Besonders die Figur mit Harnglas und Bettpfanne besitzt eine sehr große Ähnlichkeit.

Baccio del Bianco (Florenz 1604 – 1656 ebd.) trat 1620 in den Dienst Ferdinando de' Medicis, der im Jahr darauf seinem Vater Cosimo II. (gest. 28.2.1621) noch minderjährig als Großherzog nachfolgte und ab 1628 die Regierung übernahm. Etwa zu dieser Zeit arbeitete Baccio an Kartons für eine Folge von Bildteppichen, die der Hof in Auftrag gegeben hatte.⁶² Der Aufenthalt Jacques Callots in Florenz von 1612-1617 lag zwar schon mehr als zehn Jahre zurück, doch Baccio wird jetzt erst das Alter und die künstlerische Reife erreicht haben, den Einfluss Callots fruchtbar zu nutzen. Die Karikatur Baccios dürfte um 1630 entstanden sein.

Von Interesse sind besonders zwei Aspekte: dass die Stilisierung der Medici als Heiler von Florenz im 17. Jahrhundert noch lebendig ist, wenn sie auch der sprichwörtlichen Spottlust der Florentiner zum Opfer fällt, und dass in Cosimo, *pater patriae*, nach wie vor die Symbolfigur dieses Gedankens erkannt wird.

Im Jahrhundert zuvor ist dieser nun der Lächerlichkeit preisgegebene Gedanke Stütze und Staatsdoktrin des jungen herzoglichen Regimes der Medici. Ausdruck findet er in den um die Mitte des 16. Jahrhunderts eingerichteten Repräsentationsräumen im ersten Stockwerk des Palazzo Ducale, des vormaligen Palazzo della Signoria.⁶³

⁶⁰ Zu den Sieben Werken der Barmherzigkeit vgl. Mt. 25,36-40. Siehe auch M. D. Grmek (Hg.), „Die Geschichte des medizinischen Denkens. Antike und Mittelalter“, München 1996, S. 182 ff.

Darstellungen waren besonders im Zusammenhang mit Organisationen verbreitet, die sich der Krankenpflege widmeten. Z. B. der Terracottafries von Santi Buglioni an der Loggia des Ospedale del Ceppo in Pistoia aus dem ersten Viertel des 16. Jhs.

⁶¹ Das Bildnis von der Hand Pontormos, um 1520 entstanden, ist in den Uffizien, Inv.Nr. 3574. 1555-1562 diente es Vasari und seinen Gehilfen als Muster ihrer Darstellungen Cosimos bei der Ausmalung der Staatsgemächer im Palazzo Ducale (Vecchio).

⁶² Vgl. H. Bredekamp, „Florentiner Fußball: Die Renaissance der Spiele. Calcio als Fest der Medici“, Frankfurt 1993, S.47 u. 82f. Vgl. C. Acidini Luchinat, M. Scalini (Hg.), „Die Pracht der Medici. Florenz und Europa“, Kat. München 1998, 144ff.

⁶³ Seit die Funktion als herzogliche Residenz auf den Palazzo Pitti überging, Palazzo Vecchio.

Im Zentrum der Raumflucht, nach ihrem größten Saal „Quartiere di Leone X.“ genannt, liegt eine kleine Kapelle, die den hll. Cosmas und Damian geweiht ist. Den Altarschmuck bilden zwei Darstellungen der Heiligen von Vasari, die eine 1514 entstandene Tafel Raffaels mit hl. Anna Selbtritt, hl. Katharina von Alexandria und Johannes dem Täufer, die so genannte *Madonna dell'Impannata* flankieren (Abb. 5).⁶⁴ Von den beiden Ärzte-Heiligen trägt der linke die Züge des Herzogs Cosimo, während der rechte jene des Cosimo, *pater patriae*, besitzt.

Die Darstellung des linken Heiligen geht bis in das Detail des angewinkelten rechten Arms mit der auf die Heilige Familie deutenden Hand auf das von Bronzino gemalte Porträt des Herzogs zurück. Der von diesem Künstler und seiner Werkstatt häufig wiederholte Typus zeigt den Fürsten im Harnisch mit angewinkeltem rechten Arm und auf einem Helm ruhender Hand (Abb. 6).⁶⁵

Mit dem rechten Heiligen folgt Vasari dem posthumen Porträt Cosimos des Alten von Pontormo.⁶⁶ Es herrscht keine Übereinstimmung darüber welcher Heilige Cosmas und welcher Damian darstellen soll.⁶⁷ Allein aus der Leserichtung sowohl des Namenspaares, wie des Altarpasticcios müsste man annehmen, dass der Heilige links mit den Zügen des Herzogs Cosmas darstellt, während mit dem rechten Damian gemeint sei. Allerdings wird der hl. Cosmas meist als der ältere Bruder dargestellt; demnach stellt der rechte Heilige Cosmas dar. Für die Platzierung von Cosmas und Damian gegen die Leserichtung gibt es Beispiele im 15. Jahrhundert.⁶⁸ Vermutlich gehört jedoch die Austauschbarkeit der beiden Heiligen in diesem Fall zum Programm. Nicht nur unterstreicht dies die Nachfolge des ‚neuen‘ Cosimo, sondern führt auch auf sublimen Art eine Darstellungstradition der beiden Heiligen im Familienkreis der Medici fort, die den hl. Damian kaum merklich in den Hintergrund treten lässt. Die quasi Verdoppelung des hl. Cosmas in den Tafeln Vasaris eliminiert Damian vollständig.

⁶⁴ Das Original befindet sich heute im Palazzo Pitti, Inv. 1912 n.94. Die Bezeichnung der beiden linken Heiligen als Anna und Katharina ist umstritten, es könnte sich auch um Elisabeth und eine weitere Heilige handeln. Folgendes legt die Identifikation von Anna und Katharina nahe: zwei Diagonalen verbinden Anna, das Christuskind und Maria, sowie Johannes als Vorläufer Christi, das Kind und Katharina als „Braut“ Christi. Letztere ist als „Braut“ Christi in zwillingshafter physiognomischer Ähnlichkeit zu Maria, der eigentlichen „Braut“ ihres Sohnes gebildet. *In situ* eine Kopie des 16. Jht.

⁶⁵ Z. B. Uffizien, Inv.Nr. Depositi 28. Siehe Abb. 6.

⁶⁶ Uffizien, Inv.Nr. 3574.

⁶⁷ Vgl. U. Muccini, A. Cecchi, „The Apartments of Cosimo in Palazzo Vecchio“, Florenz 1991, S. 158 bezeichnen Cosimo I. als hl. Damian.

⁶⁸ In der Pala für die Novizen-Kapelle in Santa Croce von Filippo Lippi erscheint der hl. Damian auf der linken Seite. Allerdings sind die Heiligen in diesem Bild möglicherweise aus diesem Grund beschriftet, so dass eine Verwechslung ausgeschlossen wurde.

Unmittelbarer Vorläufer dieser Tendenz ist die Darstellung des hl. Cosmas von Bronzino in der Kapelle von Eleonora de Toledo. Die Kapelle der Herzogin im zweiten Stockwerk des Palazzo Vecchio wurde noch vor jener in den Staatsgemächern des ersten Stocks, bald nach 1540, begonnen.⁶⁹ Die Altartafel mit der Beweinung Christi schuf Bronzino 1543 – 1545; sie wurde von Johannes dem Täufer (lks.) und Cosmas (r.) flankiert.⁷⁰ Diese Flügeltafeln sind um 1553 durch einen Engel der Verkündigung zur Linken und eine Jungfrau zur Rechten der Haupttafel ersetzt worden.⁷¹

Leider ist die Darstellung des hl. Cosmas nicht erhalten. Doch schon die urkundlich überlieferte Kombination des Florentiner Stadtpatrons Johannes des Täufers mit dem ohne den Bruder dargestellten Namenspatron Herzog Cosimos, verdeutlicht die singuläre, aus der Familie, und damit erst recht von allen Untertanen, entrückte Position des Fürsten. Seine Position als alleiniger Herrscher des Florentinischen Staates wird so besonders betont. Dies ist im politischen Kontext der Mitte des 16. Jahrhunderts in Italien nicht ungewöhnlich.

Möglicherweise spiegelt sich hier darüber hinaus die konkrete Machtposition Cosimos I., der 1543 den Abzug der spanischen Garnisonen aus seinem Herrschaftsgebiet erreicht hatte und erst damit seine vollständige Souveränität gewinnen konnte.⁷² Unabhängig vom sonstigen ikonologischen Zusammenhang der Kapellenausstattung, bezieht eine solche Machtdemonstration auch die Benutzerin der Kapelle mit ein. Die in dem kleinen Raum anwesende Herzogin, immerhin die Tochter des spanischen Vizekönigs von Neapel, sieht sich mit zwei Heiligen konfrontiert, deren einer die Stadt symbolisiert, über die sie herrscht, während der zweite den Ehemann repräsentiert, von dem sie beherrscht wird.⁷³

Kehren wir nun zur Kapelle der Staatsgemächer zurück, so können wir ganz ähnliche Mechanismen feststellen.

Die flankierenden Heiligen von der Hand Vasaris sind auf die vier Jahrzehnte früher entstandene Heilige Familie Raffaels bezogen. Gestik und Mimik der beiden richten sich auf das Geschehen in der Mitte. Der rechte, ältere Heilige, im Profil nach links gegeben, scheint

⁶⁹ Vgl. J. Cox-Rearick, „Bronzino’s Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio“, Berkeley/Los Angeles 1993, S.57ff.

⁷⁰ ebd., S.79. Die originale Beweinung wurde bereits kurz nach ihrer Fertigstellung als diplomatisches Geschenk nach Frankreich gesandt und befindet sich heute im Musée des Beaux Arts in Besancon. *In situ* fand 1553 eine eigenhändige Replik Bronzinos ihren Platz.

⁷¹ Wahrscheinlich als die Replik Aufstellung fand. Die Tafel mit Johannes dem Täufer befindet sich heute im Getty Museum, Los Angeles.

⁷² Vgl. Reinhardt 1998, S. 111f.

⁷³ Das die Herzogin selbst sich wenigstens 1543 noch ihrer Position als Spanierin bewußt ist, zeigt eine Briefstelle aus einem Schreiben an Cosimo. Zitiert nach Cox-Rearick 1993, S.35: „Ich beklage mein Schicksal, denn ich sehe mich in Gefahr; zurückgelassen ohne Euch in einer feindlichen Stadt; von spanischem Namen und mit dieser Art der Regierung und ich sehe nicht, wie ich mich und die Kinder halten kann in so befremdlichen Umständen.“

die Szene zu betrachten. Der linke, jüngere Mann, deutet mit seiner rechten Hand auf sie. Er variiert die Handhaltung des Johannesknaben, den traditionellen Verweis auf Christus als Lamm Gottes. Dadurch ist er nicht nur Zeuge der heiligen Szene, sondern auch direkt auf Johannes den Täufer bezogen, eine diagonale Linie verbindet beide. Gemein ist ihnen auch der vom Geschehen abgewandte Blick. Im Fall des Johannesknaben ist dies verständlich, er fängt den Blick des Betrachters auf und vermittelt ihn dem kunstvollen Aufbau der Madonnengruppe. Gleichzeitig lenkt er die Aufmerksamkeit auf den linken Heiligen. Dieser nun blickt, wie gesagt, weder zu der Heiligen Familie, noch tritt er in Kontakt zum Betrachter. Vielmehr scheint seine Aufmerksamkeit in die entgegengesetzte Richtung gewandt; wie der Grundriss der Gemächer zeigt durch einen der drei Zugänge der Kapelle in einen benachbarten Raum. Die Malereien dieses Raums verherrlichen die Taten Cosimos I.; den Gewinn und die Konsolidierung der Herrschaft über Florenz und Toskana sowie die Fortführung der Dynastie durch Darstellungen seiner Söhne. Es ist das dritte Gemach in einer Enfilade von vier Räumen, von denen die ersten beiden Cosimo ‚il vecchio‘ und Lorenzo ‚il magnifico‘ mit Szenen aus deren Leben gewidmet sind. Erst der vierte Raum, jenem Cosimos I. nachgeordnet, ist dessen Vater Giovanni ‚delle bande nere‘ geweiht. Der eigentlichen Herkunft des Herzogs wird so die Konstruktion einer machtpolitischen Abstammung vorgezogen.

Diese wird durch die Verdrängung zweier Generationen pointiert. Die Söhne des älteren Cosimo und jene des ‚magnifico Lorenzo‘, mit Ausnahme Leos X., bleiben auf solche Positionen beschränkt, die man im Vergleich zu der Dedikation eines ganzen Raums als zweitrangig bezeichnen darf. Trotz des Wunsches in der Raumabfolge zugleich dynastische und machtpolitische Kontinuität zu demonstrieren, kann doch der Bruch nicht ganz verleugnet werden. Allerdings wird er verschleiert durch die Präsentation gewachsener dynastischer Bedeutung des herzoglichen Zweiges gegenüber den berühmten, gleichwohl nur patrizischen Vorläufern. Die stuckierten Wappenkartuschen in den Räumen Cosimos des Alten und seines Enkels Lorenzo zeigen die ‚palle‘ der Medici ohne Hinweise auf die verschwägerten Häuser. Auch in den Malereien dieser Räume fehlen solche Motive. Dagegen sind die Kartuschen in den Räumen Cosimos I. und seines Vaters sowohl größer und strategisch günstiger angebracht, als auch mit Allianzwapen gefüllt. Das Wappen des Herzogs ist mit jenem der Herzogin kombiniert, die aus der Familie Alvarez de Toledo stammte, spanischen Granden, Herzögen von Alba und damit zum engsten Kreis um Kaiser Karl V. gehörig. Dieser Bedeutung der Herzogin wird in der malerischen Dekoration Rechnung getragen, in die sie aufgenommen wurde.

Die Wappen im Raum Giovannis ‚delle bande nere‘, zeigen neben den ‚palle‘ das Wappen von dessen Mutter, Caterina Sforza und jenes seiner Ehefrau, Maria Salviati.

Letztere ist nicht nur die Mutter Cosimos I., sondern stellt als Enkelin Lorenzos des Prächtigen die Verbindung zur älteren Linie der Familie her.

Caterina Sforza, die Großmutter Cosimos I. entstammte, wenn auch illegitim, dem Mailänder Herzogshaus. Vor allem genoss sie, wie auch ihr Sohn einen fast legendären Ruf als Kriegerin, der sich auf den Enkel übertragen ließ.⁷⁴

Die beiden größten Gemächer des Apartments, parallel zu den kleineren Räumen liegend, sind mit Szenen aus dem Leben der beiden Medici-Päpste Leo X. und Clemens VII. geschmückt. Sie demonstrieren schon durch ihre Dimensionen im Vergleich zu den übrigen Räumlichkeiten, welche entscheidende Bedeutung beiden Päpsten für den Erhalt der Medici-Herrschaft in Florenz beizumessen ist. Dies spiegelt sich besonders im Saal Leos X. durch den Aufwand, der mit Dekoration und Ausstattung betrieben wurde. Beide Päpste sind in diesem Hauptsaal der Gemächer neben der malerischen Darstellung auch durch ihre Büsten vertreten. In ganzfigurigen Porträts erscheinen Cosimo I. und sein Vorgänger Herzog Alessandro in römischen Rüstungen. In den Medaillons der Dekoration und den Massenszenen an den Wänden sind weitere Vertreter der Familie wiedergegeben.

Das Programm der Verherrlichung der Medici im ‚Quartiere di Leone X.‘ stammt von Cosimo Bartoli, der nach eigener Aussage die irdischen Herrscher den himmlischen gegenüberstellen wollte.⁷⁵ Im ‚Quartiere degli Elementi‘, das, bei gleichem Schnitt, im Stockwerk über dem ‚Quartiere di Leone X.‘ liegt, sind olympische Gottheiten Thema der Ausstattung. So liegt etwa über dem Raum Giovannis ‚delle bande nere‘ in Entsprechung zu dessen heroischer Natur ein den Taten des Herkules geweihtes Gemach. Auf die komplexen Bezüge kann hier nicht weiter eingegangen werden. Deutlich wird aber, dass das Motiv der Verknüpfung irdischer Herrschaft mit himmlischer Macht in der Kapelle seinen Dreh- und Angelpunkt besitzt. Die hll. Cosmas und Damian verkörpern die himmlische Macht und indem sie als Porträts der beiden Cosimos gestaltet sind, die Kontinuität irdischer Herrschaft. Die Blickrichtung des linken Heiligen verklammert den älteren Zweig des Hauses mit dem jüngeren, sein Zeigegestus verweist aus dem irdischen Kontext auf das Heilige.

⁷⁴ Vgl. K. Schelle, „Die Sforza“, Essen o. J., S. 189ff. Ch. Hibbert, „The Rise and Fall of the House of Medici“, London 1974, S. 261f.

⁷⁵ Vgl. Muccini, S.81.

Es ist vielleicht kein Zufall, dass als Altargemälde eine Darstellung gewählt wurde, die eine Vermählung zeigt und dass die heiligen Protagonisten die Namenspatrone der engsten Familienmitglieder des Herzogs sind: Maria, Johannes und Katharina.

Die rechts und links im Vordergrund der *Madonna dell' Impannata* gezeigten Heiligen, Johannes der Täufer und Anna spielen im politisch-religiösen Leben von Florenz eine besondere Rolle. Der Täufer als wichtigster Schutzheiliger der Stadt, die hl. Anna, weil an ihrem Festtag, dem 26. Juli, die Fremdherrschaft des Gauthier de Brienne, des Herzogs von Athen beendet werden konnte. Dies geschah im Jahr 1343, genau zweihundert Jahre bevor Cosimo I. den Abzug der Spanier aus Florenz erreichte.⁷⁶

Dass die Tafel Raffaels darüber hinaus eine weitere Kontinuität demonstriert, nämlich die der Kunstkennerschaft, vollendet die Illusion von der bruchlosen Fortsetzung eines ‚goldenen Zeitalters‘. Vielleicht verdankt die noch heute gültige Vision von der Frührenaissance als eines Aeon der Künste, ihrer Manifestation im 16. Jahrhundert ebenso viel, wie den verstreuten Zeugen des 15. Jahrhunderts.⁷⁷

⁷⁶ Vgl. R. C. Trexler, „Public Life in Renaissance Florence“, Ithaca, N.Y. 1980, S.222f.; B. Beuys, „Florenz. Stadtwelt – Weltstadt. Urbanes Leben von 1200 bis 1500.“, Reinbek 1992, S.124ff.

⁷⁷ Vgl. A. Chastel, „Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l' humanisme platonicien“, Paris 1959

III. Die Strategie des Kults: Die Namenspatrone in San Lorenzo, San Marco und Santa Croce

Nach seiner Rückkehr aus dem Exil, 1434, wendete sich Cosimo de' Medici erneut Stiftungsvorhaben zu, die er als Erbe des Vaters und gemeinsam mit seinem Bruder Lorenzo teils vorher schon verfolgte. Diese betreffen Bau- und Ausstattungsmaßnahmen in einigen der wichtigsten Kirchen der Stadt, die sich nicht mehr nur, wie es in Florenz Tradition ist, auf den Siedlungskern der Familie beschränken, sondern deutlich über diesen hinausgreifen. Bestandteil der Ausstattungsprogramme sind jeweils Cosimos und Lorenzos Namenspatrone.

1. Die Anfänge in der „Alten Sakristei“ von San Lorenzo

Im Zuge der Umgestaltung von San Lorenzo errichtete Brunelleschi ab etwa 1422 bis 1428 eine Kapelle, die in doppelter Funktion als Sakristei der Pfarrkirche und als Grablege der Familie seines Auftraggebers Giovanni di Bicci de' Medici diente.⁷⁸ Nach dem Tod Giovannis, 1429, und dem seiner Frau Piccarda Bueri, 1433, übernahmen deren Söhne Cosimo und Lorenzo die weitere Ausstattung der Kapelle (Abb. 7).⁷⁹

Als Werke Donatellos in der ‚Alten Sakristei‘ gelten die figürlichen und ornamentalen Stuckarbeiten der Gewölbe- und oberen Wandzonen sowie die beiden Bronzetüren, die in zwei kleine Nebenräume der Altarnische führen.⁸⁰ Diese Arbeiten sind nicht dokumentiert, werden Donatello aber bereits von Vasari zugeschrieben.⁸¹

Die Auftraggeberschaft der beiden Brüder spiegelt sich in der Aufnahme ihrer Namenspatrone in die linke der beiden Bronzetüren und die Stuckaturen, die als Supraporten darüber gearbeitet sind.

Die Supraporten bestehen jeweils aus zwei bogenförmigen Rahmungen, deren äußere in ein Rechteck eingeschrieben ist, während die innere dem Scheitelpunkt des Dreiecksgiebels über der Tür aufliegt. Zwischen diese Rahmungen aus *pietra serena* sind auf rotem Grund weiße, teils vergoldete Stuckornamente gesetzt.

Sie zeigen Blumenranken, die aus Amphoren emporwachsen und auf eine Muschel im Scheitelpunkt zulaufen. Die Zwickel über der äußeren Rahmung füllen geflügelte

⁷⁸ Vgl. P. Ruschi, „Una collaborazione interrotta: Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo“, in: Kunsthistorisches Institut in Florenz (Hg.), *Italianische Forschungen*; Folge 3, Bd. 16, *Donatello Studien*, S.68, München 1989.

⁷⁹ Vgl. C. Elam, „Cosimo de' Medici and San Lorenzo. in: F. Ames-Lewis 1992, S.169f.

⁸⁰ Vgl. Ch. Avery, „Donatello. Catalogo completo delle opere“, Florenz 1991, S. 73 ff.

⁸¹ Vgl. Vasari, „Vite“, Bd. II,1, S.245.

Engelsköpfe aus. Über dem linken Portal sind die beiden Erzmärtyrer Stephanus und Laurentius, rechts die Heiligen Cosmas und Damian, dargestellt.

Stephanus und Laurentius sind einander zugewandt und durch die Beigabe ihrer Marterwerkzeuge als Blutzeugen zu erkennen (Abb. 8). Auf der Stirn des Stephanus sitzt ein Stein als Symbol für die Art seines Todes, die Steinigung. Laurentius hält mit seinem rechten Arm den Rost, auf dem er das Martyrium erlitten hat, an seinen Körper und hat zugleich einen Fuß auf den unteren Rahmen des Rostes gesetzt. Als weiteren Hinweis auf ihren Märtyrerstatus halten beide Heilige Palmzweige in ihren rechten Händen, zum Zeichen ihrer Zeugenschaft Christi Bücher in den Linken. Stephanus streckt sein Buch geöffnet dem Laurentius entgegen und blickt darauf herab. Seine rechte Hand hält nicht nur den Palmzweig, sondern scheint in einem Gestus der Erklärung der aufgeschlagenen Textstelle erhoben. Die Köpfe beider Heiliger mit jugendlichen Gesichtern und lockig modellierten Haaren sind von vergoldeten Nimben hinterfangen. Bis auf die unterschiedliche Musterung sind sie identisch in Alba und Dalmatika wie Diakone gekleidet. Aus dem linken Ärmel des Stephanus hängt außerdem die unter dem Gewand getragene, fransenbesetzte Stola.

Auch die hll. Cosmas und Damian über dem rechten Portal, wenden sich einander zu (Abb. 9). Ihre Gesichter sind dabei fast ins Profil gedreht und geben die Züge reifer Männer wieder. Die Haare sind kurz geschoren bzw. erscheinen durch die Ritzung des sparsam eingesetzten Stuckmaterials wie eng am Schädel anliegend.

Der linke Heilige, wohl Cosmas, ist älter als sein Bruder dargestellt. Beide tragen lange, auf die Füße fallende Untergewänder, darüber eine gesäumte Tunika und einen weiten über der rechten Schulter geknüpften Umhang. Über der anderen Schulter liegen ihre Mützen. Wie man besonders bei dem hl. Damian erkennen kann, handelt es sich um eine Variation der Gugel, einer Zipfelmütze, die im 14. Jahrhundert zu den verbreitetsten Kopfbedeckungen von Bürgern und Bauern gehörte.⁸² Stärker als bei dem linken Paar sind die Gewänder in reiche Falten gelegt.

Der hl. Cosmas hält in der linken Hand ein Salbschächtelchen, das er mit dem dazugehörigen Spatel in der rechten Hand berührt. Damian streckt seine geöffnete rechte Hand nach unten vor, eine Geste ausführend, die in einem Dialog als Frage oder Zustimmung gedeutet werden kann. In der Linken hält er ein Buch, das halb von seinem Umhang bedeckt wird.

⁸² E. Thiel, „Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Berlin 1997, u.a. S. 29.

In ihrer darstellerischen Qualität, nicht jedoch in der ihrer Ausführung, unterscheiden sich die beiden Paare. Bekleidung und Attribute von Stephanus und Laurentius entsprechen dem zeitgenössischen Darstellungstypus. Allein die dialogische Bezugnahme aufeinander ist ungewöhnlich. Sie gleicht der Gestaltung der paarweise angeordneten Heiligen der beiden Bronzetüren, die in unterschiedlichsten Formen und Phasen der Kommunikation wiedergegeben sind. Stephanus und Laurentius sind über eine Dreieckskomposition in eine Art Grundform des Dialogs, bestehend aus Sprecher, Zuhörer und Gesprächsgegenstand eingebunden. Der Sprecher, Stephanus, blickt auf den Text des aufgeschlagenen Buchs, den Gegenstand der Unterhaltung, herab. Laurentius, der Zuhörer, blickt in das Gesicht des Sprechers; über den sich ihm der Gegenstand vermittelt. Da die Buchstaben in dem geöffneten Buch kryptographischer Natur sind, bleibt der Wortlaut der Unterweisung verborgen. Thema dürfte das Martyrium sein, erlitten für den wahren Glauben, der im Buch symbolisiert ist. Als dem ersten Blutzügen Christi steht dem hl. Stephanus eine solche Unterweisung zu.⁸³ Dass sie Laurentius zuteil wird, weist auf die besondere Verbindung der beiden Heiligen hin. Ihre Gebeine ruhen in einem gemeinsamen Sarkophag in San Lorenzo fuori le mura in Rom. Gemeinsam gelten sie dort als Stadtpatrone und zusammen werden sie verehrt.⁸⁴

Cosmas und Damian sind hier, wie auch sonst meist in ihren Einzeldarstellungen, nicht als Märtyrer, sondern als Heilige und Ärzte wiedergegeben.⁸⁵ Zwar deutet das Buch im linken Arm Damians auf ihre Zeugenschaft hin, aber weder Marterwerkzeuge noch Palmzweige lassen diesen Status erkennen. Salbgefäß und Spatel in den Händen des hl. Cosmas sichern dagegen die Identität der beiden. Obwohl an ihren Nimben als Heilige zu erkennen, ist die Identität der Brüder weniger durch den Charakter ihrer Heiligkeit, als vielmehr durch die Symbole ihrer Profession definiert. Im Gegensatz hierzu erscheinen Cosmas und Damian auf dem linken Bronzeportal, das der Darstellung von Stephanus und Laurentius untergeordnet ist, eindeutig als Märtyrer. Im so genannten „Portal der Märtyrer“ halten sie, wie alle anderen Heiligen auch, Palmzweige in den Händen (Abb. 10/11). Der hier als der Jüngere dargestellte linke Bruder, zeigt mit dem Palmzweig statt mit dem Spatel auf das Salbgefäß. Durch diesen variierten Gebrauch des Attributs wird eine Nuancierung zwischen ‚weltlichem‘ und ‚religiösem‘ Aspekt augenfällig.

⁸³ Apostelgeschichte 6 bis 7.

⁸⁴ Die Gebeine des Laurentius sollen von selbst zur Seite gerückt sein um für die aufgefundenen Reliquien des Stephanus Platz zu machen. In der *Legenda aurea* erwähnt die Vita des Laurentius, die seiner und der Verehrung des Stephanus gemeinsame Feier der Oktave.

⁸⁵ Ihr Martyrium erscheint meist in Predellenszenen.

In den Bronzereliefs kann demnach nicht das Martyrium Inhalt des Dialogs zwischen Cosmas und Damian sein, sondern die ihnen eigene weltliche, wenn auch gottgegebene, Kunst des Heilens.

Der antikisierende Charakter der Erscheinung von Cosmas und Damian unterstreicht dies womöglich noch. Gewandung und Kopftypen lassen antike römische Vorbilder erkennen.⁸⁶

Dieser Umstand reflektiert Donatellos Romaufenthalt Anfang der 1430er Jahre ebenso wie ein spezifisches Interesse Cosimos.⁸⁷ Auch in Fra Angelicos *Pala d' Annalena* findet sich der antike Charakter im Haupt des hl. Cosmas wieder. Da die Tafel wahrscheinlich als Altarbild für die der Sakristei benachbarten Kapelle von Cosmas und Damian geschaffen wurde, verdichtet sich ein solches Interesse Cosimos für antike Formen auf engstem Raum und in Verbindung mit seinem Namenspatron.⁸⁸

Die Repräsentation der Familie in der „Alten Sakristei“ unterliegt einer schematischen Hierarchisierung. Auf den Wappenschilden der Familie, die in die Pendentifs der Kuppel gesetzt sind, ruhen Szenen aus dem Leben des Evangelisten Johannes. Er ist der Namenspatron Giovanni di Biccis und Titelheiliger der Kapelle. Unter den vier Evangelistendarstellungen auf den Schildbögen ist er durch die Position oberhalb der Altarnische zusätzlich betont. Ein Fries aus Engelsköpfen trennt den Giovanni gewidmeten oberen, ‚himmlischen‘ Bereich von der Zone darunter, in der die Namenspatrone seiner Söhne dominieren.⁸⁹ Die den Symbolen des Vaters gegenüber eingehaltene respektvolle Distanz der Söhne bringt ihre Symbole zugleich dem Betrachter näher. Dabei erfährt die

⁸⁶ Der Kopf des hl. Cosmas erinnert an Porträts des Kaisers Vespasian, die ihrerseits Stilelemente von Porträts aus republikanischer Zeit zitieren. Der antike Charakter der beiden Heiligen wurde u.a. von Ruschi und Pope-Hennessy bemerkt. Beide schreiben das Relief mit Cosmas und Damian wegen dieses stilistischen Unterschieds zu dem Pendant mit Stephanus und Laurentius Michelozzo zu. Pope-Hennessy, „Donatello Sculptor“, New York 1993, S. 188. Die von Pope-Hennessy in diesem Zusammenhang festgestellte mindere Qualität des Reliefs vermag ich nicht zu erkennen. Gegen die Zuschreibung an Michelozzo spricht die stilistische Nähe zu den Tondi der Gewölbezzone. Darüber hinaus scheint mir Donatellos Figur des hl. Daniel vom Altar des Santo in Padua Haltung und Gestik sowohl der Figur des Stephanus als auch der des Damian aufzugreifen. Zu Donatellos Antikenrezeption siehe M. Trudzenski, „Beobachtungen zu Donatellos Antikenrezeption“, Berlin 1986.

⁸⁷ Avery, S.148f.

⁸⁸ Es fällt auf, dass allein der Kopf des hl. Cosmas, - besonders die kurze Haartracht -, an antike Bildnisse denken lässt. Sonst ist die Pala d'Annalena bemerkenswert frei von antikisierendem Formgefühl. Vgl. weiter unten.

⁸⁹ Der räumliche Eindruck, den die meisten Abbildungen der „Alten Sakristei“ hinterlassen, ist geprägt von dem Wunsch alle Zonen der Ausstattung wiederzugeben. Betritt man den Raum jedoch tatsächlich, dominieren die Darstellungen der Supraporten. Deren Figuren sind zwar gegenüber den Tondi der Pendentifs in ein etwas kleineres Bildfeld gestellt, aber in deutlich größerem Maßstab ausgeführt. Die größere Nähe zum Betrachter verstärkt diesen dominanten Effekt gegenüber allen anderen Darstellungen der Wände und Gewölbe.

pietätvolle Eintracht der Brüder eine subtile, differenzierende Gewichtung. Während der Namenspatron des älteren Bruders in aktiver Rolle wiedergegeben wird, kennzeichnet Passivität jenen des jüngeren Bruders.⁹⁰

Dass es sich bei dieser Differenzierung um eine Charakterisierung handelt, wird deutlich, wenn wir feststellen, dass sie sich sowohl bei der Gegenüberstellung der Heiligen in den Bronzetüren wiederholt, als auch in der Altartafel der benachbarten Familienkapelle.

Die Sakristei und Familiengrablege dürfte nur einem kleinen Kreis von Personen zugänglich gewesen sein. Aber ihre Wirksamkeit als Medium liegt in der Qualität des Ortes und der besonderen Auswahl der Zutrittsberechtigten. Liturgisch gesehen ist sie neben dem Hochaltar der wichtigste Ort des Kirchenraumes. Sie verbindet zwei ursprünglich getrennte Funktionen frühchristlicher Zeit: die Vorbereitung des Messopfers auf dem Rüsttisch, der Prothesis, und den Aufenthalt des Priesters und der Diakone vor der Messe im Diakonikon. Mit beiden Funktionen ist die Familie auf symbolischer Ebene verbunden. Zum einen durch den Sarkophag von Giovanni di Bicci und Piccarda Bueri unterhalb des Rüsttisches; zum anderen durch die Darstellung der hll. Stephanus und Laurentius, die nicht nur Namenspatrone sind, sondern zugleich Patrone des Diakonikons. Auch die dritte wichtige Funktion der Sakristei als Aufbewahrungsort der für die Messe benötigten Gegenstände, wie Kelch und Paramente, war durch deren Kennzeichnung als Familienstiftungen auf diese Weise besetzt.

Die Präsenz der Medici im liturgischen Zentrum San Lorenzos markiert die zunehmende Kontrolle der Familie, bzw. Cosimos über den Bau und die Nutzung der gesamten Kirche. Wie sich in jüngerer Zeit gezeigt hat, war dieser Prozess an die Etablierung des Kults von Cosmas und Damian in San Lorenzo gebunden.⁹¹

Durch die Implementierung des Familienkults konnte nun eine größere Öffentlichkeit erreicht werden. Mit jeder Messfeier wurde er aufs Neue aus der Sakristei an den Hauptaltar übertragen. Das Vehikel der Liturgie führte dabei gewissermaßen eine stetige spirituelle Translatio der Gebeine des Familienpatriarchen an den - noch - den Reliquien eines Heiligen vorbehaltenen Hauptaltar durch.

1611 führte Bernardino Poccetti über dem Eingang der „Alten Sakristei“ ein Fresko aus, das die hll. Cosmas und Damian darstellt (Abb. 12).⁹² Es wirkt wie eine posthume Bestätigung

⁹⁰ Dies hebt auch der Umstand nicht auf, dass dem Eintretenden der Namenspatron Lorenzos zuerst und auf der ehrenvollen rechten Seite des Altars ins Blickfeld gerät. Siehe hierzu auch die Bemerkungen zur Funktion der Sakristei als Diakonikon.

⁹¹ Vgl. C. Elam, „Cosimo de' Medici and San Lorenzo“, in: Ames-Lewis 1992. Vgl. auch Kat. Florenz 1993, „San Lorenzo. I documenti e i tesori nascosti“, darin besonders P. Viti, *San Lorenzo e i Medici nel Quattrocento*.

⁹² Ein Pendant stellt den hl. Carlo Borromeo und einen weiteren Heiligen dar. Zusammen flankieren die beiden Fresken die Kapelle der hll. Cosmas und Damian. Das Fresko mit Cosmas und Damian ist über das Portal der „Alten Sakristei“ gesetzt, als sei es dessen Supraporte.

dieser Entwicklung. Poccettis Fresko scheint aber auch zu ignorieren, dass mit der Anlage von Cosimos Grab direkt vor dem Hochaltar eine Verlagerung des Familienkults stattgefunden hatte. Zugleich lässt es in Vergessenheit geraten, dass nicht die Sakristei, sondern die anschließende Kapelle Cosmas und Damian geweiht ist.

Diese Kapelle stellt den eigentlichen Beginn des Kults von Cosmas und Damian in San Lorenzo dar. Die Entscheidung über ihr Patronat hat mit großer Wahrscheinlichkeit noch Giovanni di Bicci getroffen. Der Altarschmuck dürfte dagegen erst von seinen Söhnen in Auftrag gegeben worden sein. Nach neuerer Auffassung handelt es sich hierbei um die *Pala d' Annalena*.

2. Der Altar der Familienkapelle: Die Pala d' Annalena

Die *Pala d' Annalena* ist nach ihrer Aufstellung in dem Kloster der Dominikanerinnen von San Vincenzo d' Annalena benannt (Abb. 13).⁹³

Stilistische Gründe legen eine Datierung der Tafel in die 1430er Jahre nahe, weshalb sie nicht für das Kloster geschaffen worden sein kann. Dieses ist zwischen 1453 und 1455 gegründet und erst 1458 dem im gleichen Jahr kanonisierten hl. Vinzenz Ferrer geweiht worden.⁹⁴

Vorgeschlagen wurden als ursprüngliche Bestimmungsorte die Kapelle der Villa von Careggi und neuerdings die Cosmas und Damian Kapelle in San Lorenzo.⁹⁵

Nimmt man die Datierung vor der *Pala di San Marco* an, so ist die *Pala d' Annalena* die erste Altartafel der Renaissance, die den Typus der sog. ‚Sacra Conversazione‘, die himmlische Gemeinschaft von Madonna mit Kind und mehreren Heiligen, ausbildet. Fast zwangsläufig kommt dieser Typus Brunelleschis Forderung eines rechteckigen Formats und damit dem Verzicht auf eine gotisierende Rahmung nach.

Deutlicher als in der Altartafel für San Marco kann bei der *Pala d' Annalena* die gemalte Architektur, bestehend aus der Thronnische der Madonna und den verhangenen Arkaden des Hintergrunds, als Reminiszenz der aufgegebenen gotischen Rahmung und Bildfeldeinteilung gelesen werden. Zugleich zeugen die geschwungenen Armlehnen des Throns und die Fialen, die als deren Bekrönung der Nischenrahmung vorgeblendet sind, von gotischem Formgefühl, das sich in der *Pala di San Marco* bereits verloren hat.

⁹³ San Vincenzo Ferrero, gegründet von Annalena Malatesta, daher der Name. Seit 1846 befindet sich die Tafel im Museum von San Marco.

⁹⁴ Vgl. W. u. E. Paatz, „Die Kirchen von Florenz“, Frankfurt a. M. 1952, Bd. V, S. 407ff.

⁹⁵ Diese Kapelle schließt im Südquerhaus der gewesteten Kirche östlich der Alten Sakristei an.

In der Annalena Tafel und ihren Predellen ist Architektur darüber hinaus vorwiegend als Raumbegrenzung mit nur geringer Tiefenwirkung und sparsamer Dekoration eingesetzt. Die tiefen, bühnenhaften Handlungsräume der *Pala di San Marco*, ihre komplexe, neuartige Komposition und die antikisierenden Details stehen dazu in deutlichem Gegensatz. Es ist also davon auszugehen, dass die *Pala d' Annalena* vor der Tafel für San Marco, also vor 1439 entstanden ist. Dass Fra' Angelico noch in dem Triptychon für San Domenico in Perugia, 1437, auf den älteren Gestaltungstyp zurückgreift, diene als Argument für eine späte Datierung der *Pala d' Annalena*.⁹⁶ Ebenso gut kann für den Vorzug einer archaischen oder aber einer innovativen Gestaltung, der Einfluss zu erkennen sein, den der oder die Auftraggeber auf die Durchführung ausübten.

Die Madonna sitzt in der Mittelachse der Bildfläche. Sie ist in ein rotes Gewand und einen blauen Mantel gehüllt, den eine goldene Schließe über der Brust zusammenhält. Ihre rechte Hand scheint nach dieser Schließe zu greifen während sie im linken Arm das Kind hält, dem sie den Kopf zuneigt und es anblickt. Ein goldenes, sonnen- oder sternförmiges Ornament schmückt die rechte Schulter der Madonna. Ihr Thron steht auf einem einstufigen, bzw. gegenüber dem Niveau des grünenden und blühenden Untergrundes zweistufigen Podest. Die Rückenlehne ist als Ädikula gebildet, deren oberer Abschluss, ein roter Sims, den vorspringenden Thron mit einer Rückwand verkröpft. Diese besteht aus, mit Marmor verschlossenen, Arkaden. Eine Muschelkonche schließt die Nische. Zwischen Gesims und Konche verläuft ein gleichfalls verkröpftes Band mit Girlanden aus grünen Blättern, die über dem Haupt der Madonna von aufgesprungenen Granatäpfeln durchsetzt sind. Nische und Rückwand sind beide unterhalb der bogigen Elemente mit Goldstoff verhängt. Die sechs in der Haupttafel dargestellten Heiligen sind in Dreiergruppen zu beiden Seiten der Madonna wiedergegeben. Links und rechts außen korrespondieren auf dem grünen Vordergrund die hll. Petrus Martyr und Franziskus von Assisi. Auf dem unteren Podest der Thronarchitektur stehen links die hll. Cosmas und Damian, wobei Cosmas den Ehrenplatz unmittelbar zur Rechten der Madonna einnimmt, während Damian, von den Gestalten seines Bruders und des Petrus Martyr stark überschritten, im

⁹⁶ Der Verfasser hat zunächst die These verfolgt, die *Pala d' Annalena* sei nach dem Tod Lorenzo di Giovannis, gest. am 23. 9. 1440, entstanden und zeige die Namenspatrone verstorbener Familienmitglieder (Giovanni di Bicci, 1429; Francesco di Lorenzo, vor 1440) gemeinsam zur Linken der Madonna, während der hl. Cosmas auf diese hinweise, um an sie zu erinnern. Die stilistische Beurteilung des Bildes lässt aber weder eine so späte Datierung, noch die Entstehung in zu kurzem zeitlichen Abstand zur *Pala di San Marco* zu.

Hintergrund erscheint.⁹⁷ Rechts steht der Evangelist Johannes unmittelbar neben dem Thron, neben ihm, überschritten und im Hintergrund, Laurentius.

In der Anordnung der Heiligen, dem Geflecht von Gesten und Blicken lassen sich Bezüge zu den Auftraggebern feststellen. Besonders vor dem Hintergrund von Hoods Vorschlag, die *Pala d' Annalena* sei als Altarblatt der Cosmas und Damian Kapelle im Querarm von San Lorenzo entstanden, erhalten diese Bezüge ihren Sinn.

Die dargestellten Heiligen sind die Namenspatrone der Stifterfamilie. Der Namenspatron Cosimos, der hl. Cosmas, nimmt innerhalb des kunstvollen symmetrischen Aufbaus einen privilegierten Platz ein. Mimik und Gestik heben ihn auch sonst aus der Gruppe hervor.

Während er den Betrachter anzublicken scheint und auf Maria und das Kind deutet, ist sein Blick tatsächlich auf den hl. Petrus Martyr gerichtet, den Namenspatron von Cosimos älterem Sohn Piero. Die zeigende Hand des hl. Cosmas weist ebenso sehr auf die Madonna, wie auf den Evangelisten Johannes, den Patron von Cosimos Vater und seines jüngeren Sohnes.⁹⁸

So scheint der Auftraggeber der Tafel seinen Sohn zugleich auf den Ahnen und den Bruder hinzuweisen. Der Zeigegestus imitiert dabei Johannes den Täufer, der auf Christus deutet. Cosmas/Cosimo tritt damit nicht nur als der Vorläufer schlechthin auf, nämlich Johannes der Täufer als Vorläufer Christi oder hier auch Pieros, sondern übernimmt mit der Identität des Täufers, des zweiten Patrons Giovannis di Bicci auch dessen Nachfolge. Spike hat den Kopftypus des hl. Cosmas außerdem als Typus des antiken Redners interpretiert, so dass man fast von einer Ansprache, einer *adlocutio* des Familienoberhauptes an seinen Nachfolger und die Betrachter des Bildes sprechen kann.⁹⁹

Der hl. Laurentius ist der Namenspatron von Cosimos Bruder Lorenzo. Er ist nicht nur im Hintergrund und stark überschritten platziert, sondern führt mit der Neigung seines Hauptes

⁹⁷ Anders als die Darstellungstradition nördlich der Alpen, kennt die italienische nicht die Unterscheidung von Cosmas als akademischem Arzt mit dem Attribut des Harnglases und Damian als Wundarzt mit Salbgefäß und/oder Salbspatel. Die Identifizierung der Brüder als Individuen ist daher manchmal schwierig, zumal sie auch oft als Zwillinge angesprochen und dargestellt wurden und eine Unterscheidung der beiden nicht beabsichtigt gewesen sein mag. Hier ergibt sich die Zuordnung aus der auffälligen Position des einen Bruders zur Rechten der Madonna, in dem der Namenspatron des wahrscheinlichen Auftraggebers Cosimo de' Medici vermutet werden darf.

⁹⁸ Sowohl Johannes der Täufer als auch der Evangelist Johannes gelten als Patrone Giovannis di Bicci. Mit einiger Wahrscheinlichkeit gilt dies auch für dessen Enkel Giovanni di Cosimo.

⁹⁹ Vgl. J. T. Spike, „Fra' Angelico. Leben und Werk“, München 1997, S. 38f.

auch eine auffällige Reverenz aus, die im Kontext des Bildes der Madonna gilt, aber perspektivisch gesehen auf den väterlichen Patron Johannes gerichtet ist. Dieser untergeordneten Position entspricht auch die Gegenüberstellung des hl. Laurentius mit dem quasi „funktionslosen“ und gleichfalls in den Hintergrund verbannten hl. Damian. Dieser ist hinter den hll. Petrus Martyr und Cosmas eben noch wahrnehmbar. Er repräsentiert wohl nicht, wie vermutet wurde, einen als Kind verstorbenen Zwillingsbruder Cosimos, sondern erscheint als unverzichtbarer Bestandteil der Ikonographie des hl. Cosmas.¹⁰⁰

Obwohl die *Pala d' Annalena*, wie andere Stiftungen der Familie zu Lebzeiten Lorenzos, sowohl in dessen, wie in Cosimos Namen entstanden sein dürfte, ist es der ältere Bruder, der deutlich hervorgehoben wird. Die bevorzugte Repräsentation Cosimos ist uns, wiewohl viel diskreter, in der Ausstattung der Alten Sakristei bereits begegnet. In der Annalena-Tafel fällt dies auch deshalb ins Auge, weil der hl. Laurentius als Patron der Kirche, für die sie bestimmt war, Anspruch auf eine exponierte Position im hierarchischen Gefüge der Aufstellung besaß.¹⁰¹

Franz von Assisi erscheint in der Annalena-Tafel vermutlich als Namenspatron von Lorenzos Söhnen Francesco und Pierfrancesco. Der ältere Francesco ist kurz vor dem Tod seines Vaters 1440 verstorben. Pierfrancesco wurde 1430 geboren. Gemeinsam lebten sie mit ihrem Vater und der Familie Cosimos im alten Familienpalast der Medici, der sich, wie das neue Haus, in der via Larga befand. Der hl. Franziskus bildet das Pendant zum hl. Petrus Martyr. Während die jeweils charakteristische Kleidung der Franziskaner und Dominikaner die beiden unterscheidet, sind sie physiognomisch gesehen von zwillingshafter Ähnlichkeit. Wohl ein Hinweis auf die brüderliche Verbundenheit der zwei Familienzweige, auch in der kommenden Generation.

Petrus Martyr ist der bedeutendste Märtyrer des Dominikanerordens. Seine Vita in der *Legenda aurea* ist außerordentlich detailreich erzählt.

Der Aspekt der Nachfolge führt noch einmal auf die Frage der Datierung zurück. Während Hood die Datierung der *Pala d' Annalena* um 1434, entweder kurz vor oder kurz nach dem Exil Cosimos, ansetzt, erwägt Spike eine Entstehung um 1430.¹⁰² Der Vorschlag Spikes ist besonders hinsichtlich der stilistischen Beurteilung der Predellen-Szenen plausibel. Allerdings

¹⁰⁰ Ames-Lewis 1993, S.216, folgend ist die Existenz dieses Bruders zwar auch für möglich zu halten, doch die einzige Damiano aufführende Quelle, Litta, nennt gleichfalls einen weiteren früh verstorbenen Bruder Namens Antonio, dessen Patron aber in der *Pala d' Annalena* nicht erscheint. Zu Francesco und Pierfrancesco di Lorenzo vgl. ebenfalls Ames-Lewis 1993, S. 212.

¹⁰¹ Vgl. die Position des Ev. Markus in der *Pala di San Marco*.

¹⁰² Vgl. W. Hood, „Fra Angelico at San Marco“, New Haven, London 1993, S. 102; Spike, S. 38.

stammen diese wahrscheinlich nicht von der Hand Fra Angelicos, sondern von der eines Mitarbeiters. Sie können folglich für eine chronologische Einordnung der Tafel in das Werk des Meisters nicht zweifelsfrei herangezogen werden.¹⁰³

Möglich erscheint eine so frühe Datierung der Tafel lediglich durch die Chronologie der Ereignisse in San Lorenzo. Die Sakristei und die Familienkapelle waren noch vor dem Tod Giovanni di Biccis, 1429, baulich vollendet.¹⁰⁴ Auch die Patronate für beide Kapellen dürften durch ihn bereits festgelegt worden sein. Voraussetzung hierfür ist die Bestimmung der Sakristei als seine Grablege und seine Förderung des Kults der hll. Cosmas und Damian als Familienkult. Es wäre also denkbar, dass noch Giovanni selbst mit dem Auftrag des Altarschmucks seine Verpflichtungen in San Lorenzo vollendete.

Dagegen spricht das Weihedatum des Altares in der Sakristei, 1432. Es ist unwahrscheinlich, dass er vor 1429 in Auftrag gegeben worden ist und mehr als drei Jahre an ihm gearbeitet wurde. Gleichzeitig ist nicht anzunehmen, dass die Ausstattung der Familienkapelle, derjenigen der Sakristei und Grablege vorgezogen wurde.¹⁰⁵ Dokumente, die eine genaue Datierung der *Pala d' Annalena* erlauben fehlen ebenso, wie stichhaltige stilistische Argumente.

Der ikonographische Zusammenhang der Tafel mit den Hinweisen auf Nachfolge und Familiensinn sowie das Fehlen jeglicher Andeutung der Krise von 1433/34 sprechen dafür, dass der Auftrag an Fra Angelico vor dem Exil der Familie ergangen ist. Wahrscheinlich wurde die Tafel in deren Abwesenheit fertig gestellt.

1443, als mit der Fertigstellung der *Pala di San Marco* die jüngsten dramatischen Entwicklungen in der Geschichte der Medici bildhafte Gültigkeit gefunden hatten, mag die *Pala d' Annalena* bereits als überholt angesehen worden sein. Trotz der Neuartigkeit ihrer Form und Komposition gilt dies auch gegenüber der stilistischen Fortentwicklung des Hochaltars für San Marco. Vielleicht ist in diesen beiden Punkten der Grund dafür zu finden, dass die *Pala d' Annalena* zu einem unbekannten Zeitpunkt in das Kloster San Vincenzo übertragen wurde.

¹⁰³ Vgl. Spike, S. 217.

¹⁰⁴ Vgl. C. Elam, „Cosimo de' Medici and San Lorenzo“, in: Ames Lewis 1992, S. 169.

¹⁰⁵ Spike verwechselt in seiner Argumentation das Patronat der beiden Räume und bezeichnet die Grablege Giovanni di Biccis als Kapelle der hll. Cosmas und Damian, S. 38.

Ähnlich wie 1438 der alte Hochaltar San Marcos in Cortona, dürfte sie an ihrem neuen Aufstellungsort begeisterte Aufnahme gefunden haben.¹⁰⁶

Die sechs Predellenszenen der Annalena-Tafel folgen der Chronologie der Beschreibung in der Legenda aurea. Dabei wurde eine Auswahl getroffen, die einen Schwerpunkt auf das Martyrium legt. Alle fünf geschilderten Versuche die Heiligen zu töten, werden auf vier Tafeln dargestellt. Das Scheitern des Ertränkens und der Verbrennung zeigen die beiden mittleren Tafeln. Die versuchte Steinigung und Erschießung mit Pfeilen ist in der fünften Tafel zusammengefasst, während in der letzten die erfolgreiche Enthauptung wiedergegeben ist.

Am Anfang steht die Episode der Heilung der Palladia, von der aber lediglich deren letzte Szene erzählt wird, in der Palladia dem Damian beim Abschied zum Dank ein Geldgeschenk aufdrängt (Abb. 13a). Nicht die Heilung also ist dargestellt, sondern die ihr folgende Dankbarkeit. Die widerstrebende Annahme des Geldbeutels ist in der abwehrenden Handhaltung Damians verdeutlicht. Aber auch die Dringlichkeit des Dankes ist in der linken Hand der Palladia beredt umgesetzt, die den Mantel Damians ergriffen und ihn zurückgehalten hat. Ahnungslos schreitet unterdessen der hl. Cosmas voran. Der Zorn des Cosmas über die Schwäche des Bruders bleibt ebenso ausgespart, wie die wundersame göttliche Aufforderung zur Vergebung.¹⁰⁷ Die Szene verrät die Zugehörigkeit des Autors, Jakobus von Voragine, zu einem Bettelorden, dem der Dominikaner. In den *constitutiones* des Ordens, die auf der Augustinus-Regel basieren, gilt es als schweres Vergehen überhaupt Geld anzunehmen (I. Teil, 17. Kapitel: „schwere Vergehen“). Darüber hinaus wird das Verbot Geschenke, auch anderer Art, von Frauen anzunehmen noch einmal wiederholt (II. Teil, Kapitel 13: „reisende Brüder“).¹⁰⁸

Die zweite Tafel zeigt alle fünf Brüder vor dem Präfekten Lysias (Abb. 13b). Dieser fordert sie zum Kaiseropfer auf, in dem er mit der rechten Hand schräg in den Himmel weist, wohl auf die unsichtbar anwesende Gottheit. Die Geste wird von dem jüngsten der Brüder beantwortet, der direkt nach oben in den Himmel deutet und damit auf die Überlegenheit

¹⁰⁶ Grund und Zeitpunkt der Überführung bleiben natürlich rein spekulativ. Die Errichtung des Grabdenkmals für Piero und Giovanni di Cosimo, das in die Substanz der Kapelle eingreift, ist ebenso denkbar, wie der Neubau der Kirche des Annalena-Klosters, 1474/75. Die Schenkung einer so kostbaren Altartafel spricht jedenfalls für ein besonderes Interesse der Medici an der Einrichtung.

Das Kloster scheint später auch von der jüngeren Linie der Medici gefördert worden zu sein. Caterina Sforza, ihre Töchter und ihr Sohn Giovanni delle Bande nere haben 1499 längere Zeit in dem Konvent zugebracht. Vgl. Luca Landucci, „Diario Fiorentino“, (dt.) M. Herzfeld, Jena 1912, II. S. 32.

¹⁰⁷ Cosmas verfügt im Zorn über den Bruder, nicht mit ihm begraben zu werden. Während der Beisetzung der Brüder widerruft ein Kamel mit menschlicher Stimme die Verfügung. Vgl. unten zur Predella der Pala di San Marco.

¹⁰⁸ Die dominikanische Verfassung steht bei Hood, S. 279ff.

Gottes entgegen dem Götzen aufmerksam macht. Während in der Legende die drei Brüder von Cosmas und Damian lediglich genannt werden, ist hier der jüngste Bruder zum Wortführer gemacht. Die Hervorhebung des rangniedrigsten Jüngsten, stellt einen protokollarischen Affront dar, der die Verachtung vor der heidnischen Instanz ausdrückt. Die Predellenszenen der *Pala d' Annalena* betonen das Märtyrertum der Heiligen und damit den konventionellen Charakter des narrativen Teils der Altartafel (Abb. 13c-f). Das ihnen keine außergewöhnliche Aufmerksamkeit geschenkt wurde zeigt schon der Umstand, dass sie von einem Gehilfen ausgeführt wurden. Hierin besteht ein formaler, wie inhaltlicher Unterschied zur *Pala di San Marco* und ihren Predellen. Dort ist die Rolle der Namenspatrone der Familie weit über die Stellvertreterschaft hinausgehoben.

In ihrer Funktion als Altarschmuck der Familienkapelle in San Lorenzo stellt die *Pala d' Annalena* den Kult der hll. Cosmas und Damian wahrscheinlich erstmals an herausragender Stelle als Familienkult vor. Die in der Übereinstimmung der Namen und der Funktionen von Stifter und Heiligem offenbare Namensmagie einerseits und die kompositionsbedingte Hierarchie der versammelten Heiligen andererseits lassen Cosimo di Giovanni *pars pro toto* als Haupt der Familie erscheinen. Wenn wir hierin eine Steigerung der Aussage sehen wollen, die in der Ausstattung der „Alten Sakristei“ getroffen wurde, so fällt es nicht schwer in der *Pala di San Marco* Züge zu erkennen, die über den Familienkreis deutlich hinausweisen.

3. Die Pala für den Hochaltar von San Marco

In Stil, Komposition und Inhalt sowie der Situation ihrer ursprünglichen Aufstellung geht die *Pala di San Marco* über die *Pala d' Annalena* hinaus (Abb. 14).

Umstände und Ort der Aufstellung der Tafel, mit denen das Interesse der Medici, bzw. Cosimos an San Marco zusammenhängt, haben stets große Aufmerksamkeit erfahren. Einer der Gründe dafür mag sein, dass Vespasiano da Bisticci in seiner Lebensbeschreibung Cosimos, auf dessen Motivation hinsichtlich San Marcos eingegangen ist.¹⁰⁹ Die von Vespasiano geschilderte Legende, Cosimo habe selbstkritisch nach einem Weg gesucht unrechtmäßig erworbene Gelder dem Gemeinwohl zuzuführen, kontrastiert jedoch zu scharf mit der unerhörten Inbesitznahme San Marcos durch Cosimos Eigeninteressen. Die strategischen Erwägungen, die Cosimo bewogen haben mögen beträchtliche Summen auf San Marco zu verwenden, müssen dennoch nicht frei von frommen Beweggründen gewesen sein. Pietät und Eigennutz schließen einander im 15. Jahrhundert nicht aus.

Die Funktion der *Pala di San Marco* ist, im Gegensatz zur *Pala d' Annalena*, als Tafel des Hochaltars der Kirche von San Marco gesichert. Durch die Schenkung des alten Hochaltarbildes an die Dominikaner von Cortona, 1438, und das Datum der Neuweihe von Altar und Kirche, 1443, ist die Entstehungszeit der *Pala di San Marco* relativ eng einzugrenzen. Dagegen ist die Rekonstruktion der verlorenen Rahmung und die Frage nach der Zugehörigkeit und Anordnung der Predellentafeln umstritten.¹¹⁰ Die ursprüngliche Rahmung dürfte der kompositorischen Neuartigkeit des Bildes entsprochen haben und hat womöglich in ihrer Gestaltung auf die gemalte Architektur der Haupttafel Bezug genommen.¹¹¹

In der Entwicklung des Kults von Cosmas und Damian als Familienkult stellt die *Pala di San Marco* einen wichtigen Schritt dar. Die beiden Heiligen verdrängen hier den Titelheiligen der Kirche von seiner rechtmäßigen Position als Patron des Hochaltars.

¹⁰⁹ Vgl. Vespasiano da Bisticci, „Vite di uomini illustri“, (dt.) B. Roeck, München 1995, S. 320ff.

¹¹⁰ Vgl. Hood, S. 107ff. G. Bartz, „Fra Angelico“, Köln 1998, S. 40ff., C. Syre, Kat., „Fra Angelico. Die Münchner Tafeln und der Hochaltar von San Marco in Florenz“, München 1996, S. 23ff. Spike, S. 226ff.

¹¹¹ Vgl. Syre, S.26f. Zwei Details der dort gezeigten Rekonstruktion könnten meines Erachtens anders ausgesehen haben: Die Kapitelle der Pilaster sollten die Form der Kompositkapitelle des Madonnenthrons wiedergeben, nicht jene vom erhaltenen Rahmen der Verkündigung in Cortona. Das bekrönende Gesims sollte etwas höher sein, um der Höhe der Predella besser zu entsprechen. Die Frage ob und wie die Pfeilerdarstellungen in Altenburg, Hampton Court, Venedig und Minneapolis der *Pala di San Marco*, der *Annalena*-Tafel oder einer weiteren, verlorenen Tafel zuzurechnen sind muss hier offen bleiben. Vgl. hierzu Spike, S.228f. Siehe auch Hood, S.98, der von Pilaster-Paaren auf jeder Seite der *Pala di San Marco* spricht. Die Pfeilerdarstellungen könnten zwischen diesen Paaren eingefügt gewesen sein, was die Länge der *Pala* erhöht hätte, so dass auch alle neun in Frage kommenden Predellenszenen an der Vorderseite des Bildes Platz gefunden haben können.

Zwar erscheint der Evangelist Markus auf dem Ehrenplatz zur Rechten der thronenden Madonna, er wird jedoch zur Hälfte von dem im Vordergrund knienden hl. Cosmas verdeckt. Die Predella, traditionell der Lebensgeschichte des Kirchen-, bzw. Altarpatrons gewidmet, zeigt Szenen aus der Vita von Cosmas und Damian. Darüber hinaus enthält das geöffnete Evangelium in den Händen des Markus einen Hinweis auf die beiden hll. Ärzte. Aufgeschlagen ist das 6. Kapitel, in dem Jesus die Jünger zu zweit und mit dem Gebot der Besitzlosigkeit aussendet, die unsauberen Geister zu reinigen und die Siechen zu salben und gesund zu machen.¹¹² Der Evangelist Markus hält das Buch dabei direkt über den Kopf des knienden Cosmas.

Damit ist in der Haupttafel das Thema des Heilens an prominenter Stelle angesprochen. Für die Interpretation des Inhalts der *Pala di San Marco* sind auch die Predellen von entscheidender Bedeutung. Eine Untersuchung in München hat die zugehörigen Tafeln anhand der durch Röntgenaufnahmen sichtbar gemachten Maserung des Holzgrundes identifiziert.¹¹³ Danach stammen sieben Tafeln, „Die Heiligen vor Lysias I.“, „Die Heiligen vor Lysias II.“, „Die Heiligen im Feuer“, „Die Grablegung Christi“, „Die Heiligen am Kreuz“, „Die Enthauptung der Heiligen“ und „Die Grablegung der Heiligen“ von einer gleichen, zerteilten Planke. Zwei weitere diskutierte Szenen: „Heilung der Palladia“ und „Heilung des Justinian“ besitzen einen anderen Untergrund und sind in der Malerei von deutlich anderer Qualität. Da außerdem die Anzahl der Tafeln mit ihnen auf ungewöhnliche neun ansteigt, bleibt ihre Zugehörigkeit strittig. Die Untersuchung in München lässt diese Frage offen. Dennoch sind die beiden letzten Szenen häufig in die Rekonstruktion einbezogen worden. Das liegt zum einen an der Kleidung der Heiligen, die, wenn auch weniger fein ausgeführt, mit derjenigen in den anderen Tafeln identisch ist, zum anderen daran, dass die Szenen der zwei Tafeln die Narration der Predella sinnvoll ergänzen. Wie wir sehen werden sind sie inhaltlich sogar so unerlässlich, dass hier der Versuch unternommen werden soll, sie als Bestandteil der *Pala di San Marco* anzuerkennen. Dass die Tafeln offenbar in der Werkstatt Fra Angelico entstanden sind, schließt ihre Zugehörigkeit zum Altar keineswegs aus.

¹¹² Vgl. Spike, S. 124. Die Identifikation der aufgeschlagenen Textstelle folgt Hood und Spike. Die Textstelle ist Markus 6. 7-13. Vgl. Hood, S. 107, der die Textstelle auf die Dominikanische Tradition der apostolischen Nachfolge bezieht und diese an anderer Stelle, S. 112, als Schnittpunkt dominikanischer Ikonographie und jener der hll. Cosmas und Damian bezeichnet.

¹¹³ Syre, S.24.

Vor lichtem Wald und einer weiten Ebene, die in der Ferne von Hügeln begrenzt wird erhebt sich der Thron der Madonna. An den Bäumen ist ein durchscheinendes, mit Blumenmotiven gemustertes Tuch aufgehängt, das den Vordergrund bühnenartig abtrennt. Nach links und rechts geraffte, goldtonige Vorhänge und eine in zwei Bögen geraffte Rosengirlande vermitteln die Illusion einer soeben enthüllten Szenerie.

In der Mitte erhebt sich auf dreistufigem Podest der Thron der Madonna. Der Sitz, seine Arm- und Rückenlehnen, sowie die oberste Stufe sind von gemustertem Goldtuch bedeckt. Die oberhalb des Behangs sichtbare Thronarchitektur besteht aus einer Konche mit Halbkuppel, flankierenden korinthischen Pilastern mit Kanneluren und festongeschmücktem Kranzgesims. Die Architekturteile sind reich profiliert, die Ornamente in polychromen Nuancen abgesetzt. Die Madonna, in rotem Kleid und blauem Mantel, sitzt leicht nach rechts gewendet. Auf ihrer rechten Schulter ist ein Stern zu erkennen. Sie hält mit einem Arm das Christuskind auf ihrem linken Knie und stützt es zart mit dem Zeigefinger ihrer rechten Hand an seinem Ellenbogen ab. Ihr Kopf, von goldenem Nimbus hinterfangen, ist dem Kind zugeneigt. Sie blickt jedoch nicht auf ihren Sohn, sondern über dessen Kreuznimbus hinweg auf die Weltkugel, die er in seiner hoch erhobenen linken Hand hält. Die andere, grüßende Hand und der Blick Jesu, sind auf den Betrachter gerichtet.

Je vier Engel stehen unmittelbar zu beiden Seiten des Thrones. Die Farben ihrer Gewänder, blau und rot, sowie ihre Positionen sind symmetrisch aufeinander abgestimmt. Ihre Gesten und Blicke, Physiognomien und Haartrachten wurden dagegen individuell gestaltet.

Vor dem Thron ist zwischen zwei niedrigen Mauern ein orientalischer Teppich ausgebreitet, auf dem in zwei Gruppen acht Heilige versammelt sind. Tiersymbole und Ornamente sowie eine goldgrundige Bordüre mit roten Kugeln säumen den Teppich.

Links auf dem Ehrenplatz zur Rechten der Madonna stehen von Innen nach Außen die Evangelisten Markus und Johannes mit dem hl. Laurentius während vor ihnen der hl. Cosmas kniet. Vor der Gruppe rechts, dem Thron am nächsten steht der hl. Dominikus, gefolgt von Franz von Assisi und dem hl. Petrus Martyr, davor kniet der hl. Damian. Die Heiligen sind teils durch ihre Gewänder, sicher aber durch die Beschriftung in ihren Nimben zu identifizieren. Zwischen ihnen besteht ein Geflecht von Gesten und Blicken. Die Evangelisten Markus und Johannes scheinen einander anzublicken, wobei Johannes ebenso sehr die Madonna ins Auge gefasst haben kann. Markus, mit schütterem, dunklen Haupthaar und gegabeltem Bart, hat sich zu seinem Gefährten umgewendet. Er hält ihm ein geöffnetes Buch entgegen und deutet mit seiner Schreibfeder auf den Text. Johannes ist im Profil gegeben. Sein langes Haar ist hell und über der Stirn zurückgewichen. Er hält ebenfalls ein Buch in der

Hand, das aber geschlossen ist. In seiner anderen Hand hält auch er ein Schreibgerät. Über dem geschlossenen Buch erscheint diese Geste so, als habe er die Arbeit daran eben beendet. Der außen stehende hl. Laurentius hat seinen Blick auf den Betrachter gerichtet. Seine linke Hand ist in dem gleichen Grußgestus erhoben, den auch das Christuskind ausführt. In der anderen Hand hält er einen Palmzweig, das Symbol des Martyriums. Laurentius trägt eine prachtvoll geschmückte, mit Sternen übersäte rote Dalmatika, ist aber, ähnlich wie die Evangelisten, zusätzlich in einen Umhang gehüllt.

In der rechten Gruppe ist Dominikus, analog zum Evangelisten Markus, dem neben ihm stehenden hl. Franziskus zugewandt. Er trägt das weiße Skapulier und den schwarzen Umhang des Predigerordens. Seine Handflächen sind in Gebetshaltung zusammengelegt. Zugleich halten sie eine blühende Lilie, das Symbol der dominikanischen Marienverehrung. Der Blick des Ordensgründers ist sowohl auf Franziskus, als auch auf Petrus Martyr gerichtet, die er beide überragt. Franziskus, im Profil gebildet, wie der Evangelist Johannes gegenüber, trägt die braune Kutte seines Ordens und hat ebenfalls die Handflächen zusammengelegt. Auf dem sichtbaren Handrücken ist eines seiner Wundmale zu erkennen. Kopf und Oberkörper sind leicht gebeugt und sein Blick ist auf die Madonna, genauer auf das Christuskind gerichtet. Auch der hl. Petrus Martyr betrachtet die Mutter und das Kind. In einer seiner vor den Leib gelegten Hände hält er einen Palmzweig. Dieser verweist, wie die blutende Wunde an seinem Kopf, auf das erlittene Martyrium.

Im Vordergrund knien die hll. Cosmas und Damian. Während jedoch Damian sich dem Thron zuwendet und zu der Madonna aufschaut, ist Cosmas dem Betrachter zugewandt und blickt ihn an. Seine linke Hand hat er vor den Körper gelegt, die rechte an den angewinkelten linken Arm. Daumen und Mittelfinger halten einen Palmzweig, während der Zeigefinger auf das Christuskind deutet. Auf dem halblangen lockigen Haar trägt Cosmas das gleiche rote Barett, das Damian abgenommen hat und zusammen mit einem Palmzweig vor sich hält. Während Damian vollständig in seinen roten Mantel gehüllt ist, bleibt bei Cosmas sein blaues Gewand unter dem gleichen roten Mantel sichtbar.

Die Figuren der Madonna und der hll. Cosmas und Damian sind jeweils pyramidal aufgebaut und zusätzlich in eine Dreieckskomposition von außerordentlicher Spannung einbezogen. Während der Blick des Christuskindes auf Cosmas gerichtet ist, korrespondieren Maria und Damian. Cosmas wiederum bannt die Aufmerksamkeit des Betrachters und leitet sie weiter. Die Figuren der heiligen Brüder sind dabei so kunstvoll aus der Achse gedreht und in ihren Gesten variiert, dass sie einen dynamischen Riegel bilden. Eine Linie aus „Signalen“ führt erst von Cosmas, zu Damian, dann von diesem zur Madonna. Auch dieser „Endpunkt“ ist

spannungsvoll aufgebaut. Dem ausgewogenen Sitzmotiv Mariens steht das instabile Gleichgewicht entgegen, das zwischen dem zarten Kind und der übergroßen Weltkugel herrschen muss. Die Kugel fällt aus der Dreieckskomposition heraus. Allein das sichere Fundament, das Maria dem Kind bietet und die Stützfunktion ihrer beiden Hände machen das Tragen der Last möglich.

Die zentrale Dreieckskomposition scheint alle anderen Figuren an den Rand des Geschehens zu drängen. Sie bleibt allerdings im Bildaufbau nicht ohne Widerspruch.

In den Vordergrund des Bildes ist eine Tafel mit Kreuzigungsdarstellung eingefügt, die mit der Madonna und der zentralen Szene der Predella, einer Beweinung, korrespondiert und eine Vertikale bildet. Hood hat die Bedeutung dieser Vertikalen innerhalb der Komposition hervorgehoben.¹¹⁴ Ausgehend von der ungewöhnlichen Beweinungsszene, die vor die Grabeshöhle verlegt ist und in der Christi Leichnam fast frontal präsentiert wird, hat Hood die innovative Gestaltung eines spezifisch dominikanischen Gedankens erkannt: Christus als „Brücke“ über die Kluft zwischen dem sündigen Menschen und Gott.¹¹⁵

Zu den kompositionellen Linien treten die klar voneinander abgegrenzten und hierarchisierten Räume. Der zurückgezogene Vorhang bezeichnet den ranghöchsten, weil nur zeitweilig einsehbaren, sonst aber besonders geschützten Raum. Er beherbergt dementsprechend die Madonna, das Christuskind und die Engel.

Den Vordergrund mit den Heiligen markieren die beiden niedrigen Mauern, links und rechts, sowie der Teppich, der sich zwischen ihnen erstreckt. Auch dieser Raum ist charakterisiert und zwar durch die mediceischen Palle, die in der Bordüre des Teppichs umlaufen. Sie grenzen das Territorium ein, auf dem die Verehrung von Madonna und Kind stattfindet, und setzen es dem Herrschaftsbereich der Familie gleich.

Die Namenspatrone der beiden Stifter der Tafel, die hll. Laurentius und Cosmas, laden zur Anbetung ein. Gemeinsam erfüllen sie fast wortgetreu die Forderung Albertis, eine Figur solle durch Gesten und Blicke zur Betrachtung auffordern.¹¹⁶ Zugleich erfolgt hier jedoch eine Einladung zum Betreten ihres Hoheitsbereiches. Mitten durch ihr Territorium verläuft die „Brücke Christi“, der Weg zum Heil.

Ähnlich, wie in den Darstellungen der Alten Sakristei, lässt sich der Vorrang Cosimos vor dem jüngeren Bruder herauslesen.

¹¹⁴ Vgl. Hood, S. 110. Hoods Ansatz der Interpretation wird hier im beschreibenden Teil vorweg genommen.

¹¹⁵ Nach Hood, S. 110 u. 112, stammt die Metapher aus *De providentia Dei* der Katharina von Siena, vollendet 1378. Die dominikanische Mystikerin wurde 1461 kanonisiert.

¹¹⁶ Vgl. Alberti, „De pictura“, Buch II, 42, (engl.), Cecil Grayson, Martin Kemp (nach It. 1435, it. 1436), London 1991, S. 77f.

Zwar wenden sich beide Namenspatrone dem Betrachter zu, aber nur der des älteren Bruders ist in das magische Dreieck eingebunden, dass die Komposition beherrscht, die Räume miteinander verbindet und quasi eine Analogie zur „Brücke Christi“ bildet. Dies wird dadurch bekräftigt, dass unter den Heiligen allein der zweite Patron Cosimos, der hl. Damian sich in Verehrung der Madonna zugewendet hat.

Cosimos Vorrang besteht zugleich darin, dass seine Patrone, die hll. Cosmas und Damian, aufgrund ihrer Profession, „medici“, immer auch für die ganze Familie stehen können. Nach den gesellschaftlichen Konventionen vertritt und führt Cosimo als der ältere Bruder die Familie. Dies Prinzip patriachalischer Führerschaft kann in der Darstellung der hll. Cosmas und Damian vollendet bildhaft gemacht werden.

Auch die Namenspatrone der nächsten Generation erscheinen unter den Heiligen im „Territorium der Medici“. Sie sind als zusammengehörige Gruppe dadurch gekennzeichnet, dass sie alle im Profil gegeben sind und einander anzublicken scheinen. Johannes der Evangelist, dicht bei den hll. Laurentius und Cosmas stehend, dürfte auch hier, wie zuvor in der *Pala d' Annalena* sowohl für den Ahnherren Giovanni di Bicci, als auch für Cosimos jüngeren Sohn Giovanni erscheinen. Ihm gegenüber repräsentieren die hll. Petrus Martyr und Franz von Assisi, Piero di Cosimo und Pierfrancesco di Lorenzo.

Der Evangelist Markus und der Ordensgründer Dominikus, die Repräsentanten des Konvents und des Ordens, wenden sich beide den Stellvertretern der nächsten Familien-Generation zu. Sie haben zwar die Positionen inne, die dem Thron der Madonna am nächsten sind, mussten aber dennoch die Rolle der Vermittler abtreten. Auch sie gehören dem „Territorium der Medici“ an.

Die vielfältigen Variationen der Blickrichtungen, Körperhaltungen und Gesten entsprechen wiederum einer Forderung Albertis und entwickeln dabei ein Geflecht von Bedeutungszusammenhängen ¹¹⁷ Bis ins kleinste Detail ist die Hierarchisierung getrieben. So steht der hl. Laurentius zwar in einer Reihe mit den Aposteln Johannes und Markus und ist ihnen durch seinen Umhang angeglichen, wird andererseits aber von ihnen überragt. Ebenso ist der hl. Franziskus ein- und untergeordnet. Er wird von zwei Dominikanern flankiert und von beiden überragt, wobei der ranghöhere Ordensgründer entgegen dem Gesetz der perspektivischen Verjüngung der Größte in der Reihe ist.

¹¹⁷ Vgl. Alberti, „De Pictura“, Buch II, 43.

Die Haupttafel des Altarbildes für San Marco reklamiert Kirche und Konvent quasi als Familienterritorium. Dominikanisches Gedankengut ist dabei geschickt mit eigennütziger Propaganda verwoben worden.

Die potenzielle Wirksamkeit solcher Propaganda hängt weniger mit der Größe des Kreises zusammen, den sie erreichen konnte, als vielmehr mit dessen Zusammensetzung. Die Tafel war nach ihrer Aufstellung im Chor von San Marco den Blicken einer breiten Öffentlichkeit durch einen Lettner entzogen. Mit einer einzigen, aber entscheidenden, Ausnahme hatten allein die Mönche von San Marco regelmäßigen Zutritt zum Presbyterium ihrer Kirche. Jährlich am 6. Januar, dem Festtag der Epiphanie, erschienen die Mitglieder der Florentiner Signoria, der Stadtregierung, in San Marco und brachten auf dem Hochaltar der Kirche ein Opfer dar.¹¹⁸ Dort, wo selbst die Mitglieder der Regierung nur einmal im Jahr Zutritt hatten, fanden sie Cosimo und die Seinen in ständiger Präsenz vor. Das Opfer, das sie darbrachten, kam stets auch den Medici zugute, die zwischen die Besucher des Presbyteriums und die Madonna ihre exterritoriale Enklave gelegt hatten.

Wir dürfen uns den Eindruck der Besucher wahrscheinlich als schockierend vorstellen, umso mehr, als auch in der Predella der Haupttafel Cosimo und seine Familie präsent sind.

Die Predella der Pala di San Marco

Ursprünglich bestand die Predella des Altarbildes für San Marco wahrscheinlich aus neun Tafeln.¹¹⁹ Die vor kurzem durchgeführte Untersuchung in München, bestätigt ebenso wie eine Analyse des Kompositionsschemas, die Zusammengehörigkeit von mindestens sieben dieser Predellen-Szenen.¹²⁰

Im Zentrum der Predella steht die „Beweinung“ (Abb. 14e). Wie bei ursprünglich allen Tafeln flankieren gemalte Pilaster die Szene. Diese sind vergoldet und besitzen ionische Kapitelle. Die Außenseiten sind etwas beschnitten. Vor waldiger Landschaft erhebt sich ein rundlich geformter Fels¹²¹, aus dem die Grabnische herausgeschnitten ist. Im rechten Winkel zur Nische ist ein weißes Leichentuch über den blühenden Untergrund gebreitet, auf dem Joseph von Arimathia den frontal gezeigten Leichnam Christi stützt. Auf beiden Seiten beugen sich Maria und Johannes über die Hände Christi, die sie ergriffen haben, um sie zu küssen. Dabei

¹¹⁸ Vgl. R. Hatfield, „The Compagnia de' Magi“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970, S. 109.

¹¹⁹ Zu den verschiedenen Aufbewahrungsorten der Tafeln siehe die Liste der Abbildungen im Anhang.

¹²⁰ Vgl. Syre, S. 23ff.

¹²¹ Tatsächlich in der Form eines Grabhügels, etwa eines erdbedeckten Dolmen.

halten sie die Arme des Toten gerade so weit hoch, dass die Leblosigkeit der Glieder deutlich wird und zugleich an die Kreuzform erinnert.

Auf diese Weise vereint die Szene nicht nur zwei Bildtypen, „Beweinung“ und „Grablegung“, sondern verbindet auch den erzählerischen Charakter der Handlung mit dem Ikonenhaften des Miserikordenbildes. Bestimmend für diese ungewöhnliche Komposition ist die Platzierung der Tafel an der Schnittstelle zwischen dem narrativen Bereich der Predella und der vertikalen Achse (siehe oben), die der Andacht dienen sollte.¹²²

Wie bereits erwähnt, ist die Zugehörigkeit zweier Tafeln zur Predella der *Pala di San Marco* umstritten. Sowohl die „Heilung der Palladia“ in Washington, als auch die „Wunderheilung des Justinian“ in München, reichen in ihrer malerischen Qualität nicht an die übrigen Tafeln heran. Chronologisch gesehen erscheint ihre Zugehörigkeit jedoch sinnvoll. In der Vita der Heiligen repräsentieren sie die Heiltätigkeit von Cosmas und Damian vor der Konfrontation mit der Staatsmacht und ihre posthumen Wunderheilungen, die sonst in der Szenenfolge der Predella fehlen würden.¹²³ Das Motiv des Heilens ist außerdem, wie wir gesehen haben, für die Förderung des Kults durch die Medici von entscheidender Bedeutung gewesen. Dass es gerade in der *Pala für San Marco* auf die Haupttafel beschränkt bleiben sollte, ist unwahrscheinlich. Obwohl die Untersuchung des Malgrundes keine Kontinuität zu den übrigen Tafeln erkennen lässt, ist in jenen Details, für die beim Film heute die „Continuity“ verantwortlich wäre, eine solche penibel gewahrt. Die Bekleidung der beiden Brüder entspricht in Stil und Farbe genau jener in den übrigen Tafeln. Allein in der Farbe der Schuhe taucht ein Unterschied auf, der aber auch zwischen den Tafeln festzustellen ist, die eindeutig zusammengehören.

In der Leserichtung dürfte entsprechend die „Heilung der Palladia“ die Erzählung eröffnen (Abb. 14a). Die Tafel ist in zwei Szenen geteilt. Links gewährt eine rundbogige Öffnung Einblick in einen Raum. In dessen Hintergrund erhebt sich über einem Podest ein Bett, in dem aufgerichtet die erkrankte Palladia sitzt. Hinter dem Kopfende sind zwei Gestalten, wohl Diener zu erkennen. An den beiden Seiten des Krankenlagers stehen die identisch gekleideten Ärzte Cosmas und Damian. Der vordere Bruder hat ein Bein auf das Podest gesetzt und reicht der Kranken ein Gefäß, dessen Inhalt er zugleich segnet. Die rechte Bildhälfte zeigt die

¹²² Der Achse aus dem Christuskind der Pala, der in diese eingelassenen Kreuzigungstafel und eben dem Pietatis-Motiv der Predella. In Predellen, die nicht erzählerisch entwickelt sind, taucht die *imago pietatis* häufig auf. So etwa in Angelicos Predellen der Krönung Mariens für San Domenico in Fiesole (heute Paris, Louvre) und der Bosco ai Frati-Tafel.

¹²³ Die drei zeitlichen Abschnitte: frommes Wirken, Martyrium und posthume Wunder gehören zur Typik der Heiligenvita. Vgl. hierzu A. Angenendt, „Heilige und Reliquien. Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart“, München 1994, S.138ff.

gesundete Palladia in der Eingangstür ihres Hauses. Sie übergibt dem davonschreitenden Damian ein Geschenk. Ähnlich, wie in der Predella der *Pala d' Annalena* hebt Damian, wie ablehnend die rechte Hand, greift aber mit der linken nach dem Gegenstand.

Die zweite Tafel zeigt die hll. Cosmas und Damian mit ihren drei jüngeren Brüdern vor dem Präfekten Lysias (Abb. 14b). Die Szene ist in eine prachtvolle Architektur gesetzt. Im Vordergrund verschiedener Gebäude steht eine mit ionischen Pilastern gegliederte und von vorkragendem Gesims bekrönte Gartenmauer. In dem blühenden Grün vor dieser Mauer sind ein Podest und ein Stuhl mit Löwenfüßen und Armlehnen in Form von Löwenköpfen aufgestellt. Darin sitzt Lysias. Der langhaarige und –bärtige Präfekt trägt kostbare rote und blaue Gewänder und eine hohe kegelförmige Kopfbedeckung. Der Wandabschnitt hinter ihm hebt sich dunkel gemustert ab und ist mit hellen Symbolen, einige davon augenförmig, bedeckt. Während er die links stehenden Brüder anblickt, weist er mit beiden Händen auf eine Götterstatue, die rechts in einer Ädikula auf einer Säule steht. Die Geste des Lysias ist als Aufforderung zur Opferhandlung zu verstehen. Es ist die Antwort auf die Vorstellung der drei jüngeren Brüder durch den am linken Rand stehenden Heiligen, der mit beiden Händen auf diese zeigt.

Zwischen dem Präfekten und der Statue stehen zwei ältere Männer. Wahrscheinlich sind es Priester; denn der rechte der beiden Männer erinnert mit seinem verhüllten Kopf an Darstellungen römischer Priester, die zu Kultzwecken mit der Togafalte verschleiert sind. Im rechten Vordergrund der Szene stehen zwei Soldaten.

Diese tauchen im Hintergrund der nächsten Tafel wieder auf (Abb. 14c). Mit zwei weiteren Soldaten stossen sie die gefesselten Brüder von einer Klippe ins Meer. Ein Engel fährt aus dem Himmel herab auf die Unglücksstelle zu und wird in einer zweiten Szene am linken Bildrand noch einmal gezeigt, wie er über ihnen schwebend alle fünf Brüder sicher ans Ufer geleitet.

Den rechten Teil der Tafel nimmt eine Architekturkulisse ein, deren Bestandteile den heidnischen Protagonisten als Raum dienen. Ein kreisrundes, sich in Stufen pyramidal verjüngendes Gebäude bezeichnet diesen Raum; auf seiner Spitze weht eine rote Senatsfahne (mit den goldenen Buchstaben SPQR). Im Vordergrund erstreckt sich eine Mauer, deren untere Zone als Bank dient. Mit hochgerissenen Armen, in der gleichen, nun durcheinander geratenen Kleidung und ohne Kopfbedeckung sitzt der Präfekt darauf. Sein Mund ist zu einem Ausruf geöffnet, die Augen blicken erschreckt zur Seite ins Leere. Über Lysias flattern zwei Dämonen, deren einer ihm ins Gesicht schlägt. Eine kleine Gruppe aufgeregter

Gefolgsleute des Präfekten drängt sich am rechten Bildrand. Die fünf Brüder knien im linken Vordergrund der Tafel mit zum Gebet aneinander gelegten und erhobenen Händen. Die *Legenda aurea* schildert, dass die Brüder mit ihrem Gebet die Dämonen vertreiben. Die Erscheinung der Dämonen schreibt Lysias jedoch dem Zorn seiner Götter zu und befiehlt die Brüder zu verbrennen.

Das wundersame Scheitern dieser Verbrennung zeigt der Vordergrund der vierten Tafel (Abb. 14d). Rücken an Rücken im Kreis zusammengebunden stehen die hll. Cosmas und Damian mit ihren Brüdern in einem Feuerring. Die Flammen schlagen jedoch nach außen und verbrennen nicht die Brüder, sondern die Schergen. Diese versuchen sich in die vier Ecken des Richtplatzes zu flüchten. Um die Brüder bleibt ein rötlicher, kreisrunder Bereich frei von Reisigbündeln und Flammen.

Von einer steinernen Tribüne aus verfolgen Lysias und sein Gefolge mit Gesten des Entsetzens das Geschehen. Die Tribüne ist einem Palast aus grob behauenen Steinquadern vorgelagert, zu dessen rundbogigem Portal am rechten Bildrand eine Treppe hinaufführt. Die Architektur dieser Tafel unterscheidet sich deutlich von jener der vorangegangenen Predellenszenen. Sie erlaubt nur indirekt Assoziationen mit der Antike, vielmehr dagegen solche mit lokaler, florentinischer Bautradition. Tatsächlich gibt die Szenerie in etwa den Palazzo della Signoria und den Platz davor wieder, wie er im 15. Jahrhundert ausgesehen hat. Die grobbehauenen Steinquader der gemalten Architektur entsprechen genau dem Material des wirklichen Gebäudes. Die Situation der Tribüne, auf der Lysias und sein Gefolge stehen, links vom Portal des Palastes und über die linke Ecke des Gebäudes hinausragend, ist jener *ringhiera* nachempfunden, die auf alten Darstellungen des Kommunalpalastes zu erkennen ist (Abb.15/16).¹²⁴ Warum diese Episode der Vita von Cosmas und Damian an einen prominenten öffentlichen Ort der Stadt verlegt wurde, wird uns weiter unten noch beschäftigen.

Nach der versuchten Verbrennung unterbricht die „Beweinung Christi“ zunächst die Geschichte der Brüder (vgl. oben). Sie wird mit der darauf folgenden sechsten Tafel wieder aufgenommen, die zwei Marter-Episoden in sich vereint (Abb. 14f).

¹²⁴ Besonders gut nachvollziehbar ist dies an dem Relief aus dem 15. Jahrhundert, das den hl. Zenobius kniend vor dem Palast zeigt. Die Lage von Palastportal und Tribüne stimmen exakt mit der gemalten Darstellung Fra Angelicos überein. Auch das Orcagna oder Nardo di Cione zugeschriebene Fresko, das an die Vertreibung des Herzogs von Athen erinnert, gibt die Tribüne – stilisiert – wieder. Das Relief und das abgelöste Fresko befinden sich heute beide in der „Salotta“, im zweiten Stock des Palazzo Vecchio.

Allerdings entsprechen die im Hintergrund von Angelicos Tafel, am linken Bildrand gemalten Bauten, vorn ein Palazzo, dahinter ein zinnenbewehrtes Gebäude, zwar der überlieferten Topographie in der Nachbarschaft des Kommunalpalastes, nicht aber dem tatsächlichen Aussehen der dort stehenden Häuser im 15. Jahrhundert.

Die an zwei Kreuze gebundenen hll. Cosmas und Damian sollen zunächst durch das Volk gesteinigt werden. Nachdem auch dieser Tötungsversuch scheitert, befiehlt Lysias die drei jüngeren Brüder herbeizuholen und alle von vier Bogenschützen erschießen zu lassen. Wie zuvor die Steine, prallen die Pfeile von den Brüdern ab und verletzen und töten stattdessen die Schützen.

Fra Angelico lässt die Handlung auf einer Wiese stattfinden, die sich innerhalb der Stadtmauern erstreckt. Hinter der Mauer ist entlang des Horizont eine Hügelkette zu erkennen. Vor ihr stehen in zwei Gruppen links und rechts einige Bäume.¹²⁵ Im Mittelgrund sind nebeneinander die beiden Kreuze errichtet. Cosmas und Damian ragen an ihnen über die Mauer hinaus und heben sich vor dem Hintergrund des abendlichen Himmels deutlich ab. Die Schäfte der Kreuze sind durch einen Balken verbunden, an den die drei jüngeren Brüder gefesselt wurden. Im Vordergrund sind acht Männer dargestellt, die teils in Rück- teils in Vorderansicht gezeigt werden und Steine werfen, bzw. Pfeile abschießen und zugleich von den zurückschnellenden Steinen und Pfeilen getroffen werden. Während die gemarterten Brüder einander gelassen anblicken, stürzt einer der Schächer zu Boden, ein anderer hat, von Steinen getroffen, den Mund zu einem Schrei aufgerissen und die Arme emporgerissen.

Über das erneute Scheitern der Hinrichtung erbost, befiehlt Lysias die Enthauptung aller fünf Brüder am nächsten Morgen.

Die siebte Tafel der Predella zeigt die Durchführung des Befehls (Abb. 14g). Sie findet vor einem mächtigen Tor statt, das rechts im Bild über die Mauern der Stadt mit ihren Wehrtürmen emporragt. Soldaten und Würdenträger haben sich am Rand einer Straße versammelt. Aus der Position der fünf Brüder ist zu ersehen, dass sie mit verbundenen Augen im Kreis gekniet haben.

Während auf der Straße die Enthauptung der älteren Brüder bereits stattgefunden hat und aus dem noch aufrecht knienden dritten Körper das Blut hervorschießt, holt der Scharfrichter zum vierten Streich aus. Sein Opfer kniet in einem leuchtend roten Gewand vor ihm. Fünf hohe Zypressen erheben sich in einer Reihe hinter ihm und grenzen den Ort des Martyriums gegen die hügelige, besiedelte Landschaft im Hintergrund ab. Einer der Zeugen beobachtet entsetzt das Geschehen. Ein anderer blickt sich zu seinem Nachbarn um und scheint in einer Geste des Mitleids auf den jüngsten Bruder zu seinen Füßen zu deuten.

¹²⁵ Das die Hügel jenseits der Mauer zu sehen sind, die Bäume aber diesseits, spricht gegen die Möglichkeit, dass die Richtstätte außerhalb der Stadtbefestigung liegt.

Nach dem Tod der Brüder erinnern sich christliche Gläubige daran, dass Cosmas nicht mit Damian gemeinsam bestattet werden wollte, weil der das Geldgeschenk der Palladia angenommen hatte. Ein vorbeikommendes Kamel gibt jedoch mit menschlicher Stimme die Anweisung, diesen Wunsch zu missachten, so dass die Brüder in einem Grab bestattet werden.

In der achten Tafel ist der Ort der Beisetzung in die Mitte eines städtischen Platzes verlegt (Abb. 14h). Wohnhäuser begrenzen die Szene am linken Bildrand. Eine Kirchenfassade und Klostergebäude, offensichtlich Kirche und Konvent von San Marco, bilden den Hintergrund. Damit wird erneut ein öffentlicher Platz der Stadt zur Kulisse des heiligen Geschehens gemacht. Mehr noch: bei der Bedeutung, die im Rahmen der Heiligenverehrung der Grabstätte und dem Reliquienkult zukam, wird hier aus der bloßen Kulisse ein heiliger Ort.¹²⁶ Dies wird insofern der Wirklichkeit entsprochen haben, als die Weihe eines Altares an einen heiligen Patron in der Regel mit der Aufbewahrung seiner Reliquien einherging. Dabei spielte der Umfang der Reliquien keinerlei Rolle, da auch der kleinste Partikel, *pars pro toto*, die vollständige Anwesenheit und damit die uneingeschränkte Wirkung des Heiligen bedeutete.¹²⁷ Dennoch bildet die Grabstätte des Heiligen den Mittelpunkt seines Kultes. Obwohl die Fülle der Darstellungen von Cosmas und Damian in Kirche und Kloster von San Marco den Rang der Kultstätte zu bestätigen scheint, ist sie jedoch keineswegs mit der Grabstätte gleichzusetzen. Dies bleibt eine Behauptung in der Predella der *Pala di San Marco*.
 Kommen wir zurück zur Gestaltung der Tafel. Vorn liegt der hl. Cosmas mit seinen drei jüngeren Brüdern im offenen Grab. Die abgeschlagenen Köpfe hat man an die Körper gelegt. Ein Priester, zu erkennen an seiner über Kreuz getragenen Stola, steht links vor den Häupten der Toten und liest in Begleitung eines Diakons und eines jungen Laien die Totenmesse. Auf der rechten Seite des Grabes stehen der Totengräber und ein weiterer Priester, den zwei Laien mit brennenden Kerzen flankieren. Unmittelbar vor der Kirche stehen drei weitere Männer mit dem Leichnam Damians. Vor diesem steht ein Dromedar, aus dessen Maul ein Spruchband mit der Anweisung des gemeinsamen Begräbnisses kommt.¹²⁸ Die bildnerische Darstellung dieser Szene ist nur dann sinnvoll, wenn auch die Episode wiedergegeben wird, auf die sie Bezug nimmt, nämlich die Entgegennahme der Dankesgabe der Palladia durch Damian.

¹²⁶ Vgl. Angenendt, S. 21ff., S. 117ff. u.a.

¹²⁷ Angenendt, S. 149ff.

¹²⁸ Im Text der *Legenda Aurea* ist von einem Kamel die Rede. Fra Angelico gibt dagegen ein Dromedar wieder.

Hier zeigt sich noch einmal, dass die Tafel mit der Heilung der Palladia im narrativen Zusammenhang der Predella ihren festen Platz besitzt.

Die Folge der Tafeln schließt mit einem der posthumen Wunder der beiden Heiligen ab (Abb. 14i). In der von Papst Felix in Rom errichteten Kirche der heiligen Brüder, dient ein Mann, der an Krebs leidet.¹²⁹ Ein Bein ist von der Krankheit bereits zerfressen. Im Schlaf erscheinen ihm Cosmas und Damian und heilen ihn, indem sie das kranke Bein amputieren und dafür das gesunde Bein eines kurz zuvor verstorbenen Afrikaners transplantieren.

Der ganze Bildraum wird von dem Schlafgemach des Kranken eingenommen. Sein auf einem Podest stehendes Bett mit vorn zurückgeschlagenen Vorhängen, füllt den hinteren Bereich der Kammer aus. Auf dem Kopfende sind ein Glas und eine kleine Flasche abgestellt. Seitlich ist ein zylindrisches Gefäß befestigt und vor dem Bett steht ein Paar Pantoffeln. Ein Fenster in der Nähe des Kopfendes, links und eine geöffnete Tür gegenüber, lassen Licht einfallen, bzw. erlauben einen eingeschränkten Ausblick. Als einziger weiterer Ausstattungsgegenstand steht unter dem Fenster ein Schemel.

Wie auch in der „Heilung der Palladia“ sind die hll. Cosmas und Damian zu beiden Seiten des Krankenlagers wiedergegeben. Zum Zeichen, dass die Szene sich im Traum und posthum abspielt, ist der Kranke mit über der Brust gekreuzten Händen, schlafend, der vorn sichtbare Bruder ohne Beine, vielmehr auf feinen Dunstschleiern schwebend, dargestellt. Die Decke des Schlafenden ist unterhalb der Hüfte zurückgeschlagen und zeigt neben seinem gesunden linken Bein das schwarze Bein, dass die Brüder anzusetzen im Begriff sind.

Die Szene versichert den Betrachter des auch posthumen heilsamen Wirkens der hll. Brüder. Dies ist nicht nur eine Voraussetzung für den Status der Heiligkeit überhaupt, sondern darüber hinaus eine Darstellung der für den Kult von Cosmas und Damian so bedeutenden Praxis des Heilschlafs. Wahrscheinlich konnte die äußerst suggestive Verwendung eines andersfarbigen Transplantats auch im lokalen Kontext verstanden werden. Bei der Entstehung der Überlieferung hat wohl zunächst der Wunsch eine Rolle gespielt, eine wundersame Heilung zu bekräftigen. Die Farbe des angesetzten Beins „beweist“ die Transplantation.

Vor dem Hintergrund politischer Ambitionen, die sich u. a. in der Fähigkeit der Medici ausdrücken, heilen zu können, ist auch eine andere Lesart denkbar. In der Vereinigung weißer und schwarzer Gliedmaßen an einem Körper mag sich die Überwindung eines florentinischen Traumas, der Fraktionskämpfe des späten 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts

¹²⁹ In der *Legenda Aurea* werden Name und Rang des Mannes nicht genannt. Woher seine gelegentlich anzutreffende Bezeichnung als Diakon Justinianus stammt scheint unklar.

ausdrücken. Die Bürgerkriegsparteien sammelten sich zu jener Zeit unter der Bezeichnung der *bianchi* und der *neri*, der Weißen und der Schwarzen.¹³⁰

Wie lebendig der Parteienhader von vor 1348 noch Jahrzehnte nach Entstehung der *Pala di San Marco* im Bewusstsein der politischen Klasse von Florenz war, zeigt die lebhafteste Schilderung Machiavellis.¹³¹ Aber auch die Fraktionskämpfe der 1430er Jahre mögen Anlass gewesen sein auf die Überwindung solchen Zwistes anzuspielen. Umso mehr, als dies noch an anderer Stelle der Predella geschieht. Die Szene der versuchten Verbrennung der heiligen Brüder, die auf die Piazza della Signoria verlegt wurde, scheint auf die gescheiterte Verbannung Cosimos, seines Bruders Lorenzo und anderer Mitglieder der Medici-Fraktion, 1433/34 gemünzt. Der Präfekt Lysias verfolgt die Szene von der Tribüne aus, die von den Mitgliedern der Signoria bei offiziellen Anlässen benutzt wurde. Er wird damit zur Personifikation jener feindlich gesonnenen Signoria, die Cosimos Beseitigung betrieben hatte.¹³²

Dass die Heiligen nicht nur unverletzt bleiben, sondern sich das Feuer gegen ihre Widersacher wendet, gibt die historischen Ereignisse treffend wieder. Zugleich stehen die Heiligen dabei in einem rötlichen Kreis, der kaum zufällig an die Porphyrotae erinnert, derer sich die Medici in ihrer Familienpropaganda seit 1434 zunehmend bedienten.¹³³

In den Predellen-Szenen der *Pala di San Marco* wird die Vita der heiligen Ärzte mit jener der Medici als siegreicher Fraktion verbunden. Einer politischen Führungsgruppe, die sich als Heiler des Staatswesens präsentiert und den Konvent von San Marco als geheiligten Ort und Territorium der Familie zugleich etabliert. Das Altarbild für San Marco bezeugt die Anwesenheit der Medici in der Kirche und dem Konvent. Sie haben sich damit nicht begnügt.

¹³⁰ Auch das Diptychon mit den hll. Cosmas und Damian von Bicci di Lorenzo im Dom Santa Maria del Fiore zeigt bei nur zwei Predellen-Szenen, neben der Enthauptung der Heiligen das „Beinwunder“. In erster Linie dürfte die Episode jedoch als bestes Beispiel für die Heilkräfte der beiden Heiligen angesehen worden sein.

Zu den Fraktionen vor der großen Pest von 1348 siehe nach wie vor Machiavellis „Geschichte von Florenz“, (2. Buch). Vgl. ebenso R. Davidson, „Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz“, Berlin 1896-1908 (Reprint Osnabrück 1973), Bd. 3, S. 264ff. ebd., Bd. 4, S. 259ff.; auch Reinhardt 1992, S. 155ff., S. 225ff. und S. 338ff. mit kurzen Darstellungen der führenden Familien des Zwistes, der Cerchi (die Weißen) und Donati (die Schwarzen).

¹³¹ Macchiavelli, „Istorie Fiorentine“, S. 74ff.

¹³² Die Situation nimmt auf gespenstische Art und Weise die Verbrennung Savonarolas am 23. Mai 1498 vorweg. Landucci berichtet – und die zeitgenössische Darstellung der Hinrichtung in San Marco (Inv. 477) zeigt dies – von der Anwesenheit der städtischen Würdenträger auf der *ringhiera*.

¹³³ Vgl. A. Beyer, „Funktion und Repräsentation. Die Porphy-Rotae der Medici“, in: Beyer/Boucher (Hg.), S. 151ff.

4. Das Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal

Die Präsenz der hll. Cosmas und Damian in der großen Kreuzigung des Kapitelsaals von San Marco lässt sich formal gesehen nicht, wie bei dem Hochaltarbild der Kirche, durch die Weihe eines Altars rechtfertigen (Abb. 18). Sie entspricht auch keiner Tradition von Stifterrepräsentation in Kapitelsälen der Zeit und der Region.¹³⁴ Zumal der Kapitelsaal von San Marco auch nicht als Grablege der Stifterfamilie konzipiert ist.

Aber schon die bloße Anzahl der historischen Personen, die der Kreuzigung beiwohnen, wenn auch nicht in einem narrativ-historischen Sinne, legt die Vermutung nahe, dass die Stifterpatrone einem Ordensprogramm bei-, wenn nicht untergeordnet wurden.

Im Vergleich zu der dominanten Präsenz der Stifterpatrone in der Tafel für den Hochaltar, scheinen sie hier, inhaltlich, Nebenfiguren zu sein. Warum, so fragt man sich, können sie zwar den höchstrangigen sakralen Bereich des Konvents, den Chor der Kirche, beherrschen, nicht aber den diesem nachgeordneten Kapitelsaal? Die Antwort liegt in der spezifischen Funktion des Kapitelsaals als wichtigstem identitätsstiftenden Raum des Klosters. Der Kapitelsaal war nicht nur dessen administratives Zentrum, in dem sich täglich die Gemeinschaft versammelte, um ihre Angelegenheiten zu regeln, sondern hier wurden auch Gäste empfangen. Dementsprechend musste die Ausstattung des Kapitelsaals der Gemeinschaft stets aufs Neue ihre Ziele vor Augen führen und sie zugleich vor der Außenwelt vertreten. Die dominante Anwesenheit eines Stifters hätte womöglich im Inneren zersetzend gewirkt und der Welt ein Bild der Fremdbestimmung vermittelt.

Unter diesen Voraussetzungen ist es bemerkenswert, dass die Namenspatrone der Stifterfamilie überhaupt auftauchen konnten.

Es soll hier nicht versucht werden, eine neue Deutung der Kreuzigung in San Marco vorzunehmen, die unmittelbar nach der Hochaltartafel, 1441 bis 1442 entstanden ist.¹³⁵

Tatsächlich zeigt schon die genaue Betrachtung des Bildes, welche Gedanken dominant ausgeprägt sind und wie sich die Präsenz der Stifterpatrone einordnet.

Die Fresken des Kapitelsaals beschränken sich auf die große Lünette der Nordwand, die dem Eingang gegenüber liegt. Sie bestehen aus der Kreuzigung selbst und deren zweiteiliger gemalter Rahmung. Nach unten schließen eine profilierte Leiste und ein weißgrundiger Fries aus 17 Medaillons mit Porträts bedeutender Dominikaner die Bildfläche ab. Die Mitte dieses

¹³⁴ Vgl. Hood, S. 169ff.

¹³⁵ Vgl. Baldini, S. 107; Hood, S. 167 ff; Spike, S. 132 ff.

Frieses nimmt der Ordensgründer Dominikus ein. Er wird flankiert von acht hierarchisch gleichrangigen Paaren, erst zwei Päpsten, dann zwei Kardinälen und so fort. Aus der Brust des hl. Dominikus wachsen zwei Ranken, die sich nach links und rechts um die Medaillons schlingen und diese miteinander verbinden. Die Rahmung zum Gewölbe hin besteht aus 11 rautenförmigen Öffnungen, die mit vegetabil ornamentierten Füllungen alternieren und wie diese weiß gerahmt sind. Zum Bild hin grenzt eine rostrote Leiste das Rahmenwerk ab, zum Gewölbe hin eine sandfarbene. Aus den Öffnungen ragen die Halbfiguren von acht Propheten, einer Sybille, eines Pelikans und einer weiteren männlichen Figur. Bis auf die letzten beiden sind alle in der weißen Rahmung bezeichnet. Der Pelikan, im Scheitelpunkt dargestellt, füttert seine Jungen aus der selbst beigebrachten Brustwunde. Hierauf bezieht sich eine Inschrift darunter, die den Spruchbändern entspricht, die alle Propheten und die Sybille halten.

Der Großteil der Lünette wird von der Kreuzigung eingenommen, deren Darstellung in mehrere Zonen sowohl horizontal als auch vertikal gegliedert ist. Alle 20 der Kreuzigung ‚beiwohnenden‘ Personen sind im Vordergrund auf einer schmalen, sandfarbenen, zwischen linkem und rechtem Bildrand verlaufenden Fläche versammelt. Acht von ihnen knien in der ersten Reihe, während die übrigen dahinter stehen.

Die Oberkörper der Stehenden werden von einem hellen, blau-grauen Streifen hinterfangen, der ebenfalls von ganz links nach ganz rechts reicht.

Über diesem Streifen füllt eine blaugrundige, in ihrer Farbigkeit stark beschädigte Fläche die obere Hälfte der Lünette aus. Sie dient dem Gekreuzigten und den beiden Dieben als Hintergrund. Vertikal teilt das frontal stehende Kreuz Christi die Szene in zwei gleiche Hälften. Die Trennlinie wird nach unten durch den kleinen Erdhügel verlängert, aus dem das Kreuz emporragt und vor dem ein Totenschädel liegt.

Nach oben beschließt die Inschriftentafel des Kreuzes die Linie.¹³⁶

Die flankierenden Kreuze der beiden Diebe stehen nicht auf einer Linie mit dem Kreuz Christi, sondern sind leicht nach hinten versetzt und zugleich auf Christus zu aus der Achse gedreht. Dadurch entsteht zwischen den drei Kreuzen ein in seiner perspektivischen Wahrnehmung widersprüchlicher Raum, der die Bildfläche in drei vertikale Zonen teilt.

Bei der Beschreibung der Personen ist im Folgenden eine Beschränkung auf die maßgeblichen Stifterpatrone sinnvoll bzw. deren Zuordnung zu Gruppen.

¹³⁶ Die Linie setzt sich unten und oben in die Rahmung fort. Unten entspricht das Medaillon mit dem hl. Dominikus der Darstellung der „Wurzel Jesse“. Die Kreuzigung Christi wird durch das Pelikan-Motiv darüber als Opfer bekräftigt. So wie Christus in seiner menschlichen Existenz aus dem Stammbaum Jesse hervorgeht, entspringt der Predigerorden dem hl. Dominikus.

Neben dem Gekreuzigten und den Dieben können drei Gruppen unterschieden werden. Zwischen dem Kreuz Christi und jenem des guten Diebes, also auf der ehrenvollen rechten Seite des Gekreuzigten, befinden sich die tatsächlichen Zeugen des Geschehens. Die von ihrer Schwester Maria Cleophas, Johannes dem Evangelisten und der Maria Magdalena gestützte Mutter Jesu. Dieser Gruppe ist der Kopf Jesu mit geschlossenen Augen zugeneigt. Auf der anderen Seite des Kreuzes ist eine Gruppe nichtbiblischer historischer Personen versammelt. Es sind fünf stehende und sechs kniende Kirchenväter und –reformatoren, Ordensgründer oder –angehörige. Dem Kreuz Christi am nächsten der hl. Dominikus, Gründer der Dominikaner und der Kirchenvater Ambrosius. Beide nehmen einen Teil des besonderen Raums um das Kreuz Christi ein.

Nach rechts folgen stehend: der Kirchenvater Augustinus, der Ordensgründer Benedikt von Nursia, der hl. Romuald und der Kirchenlehrer und Dominikaner Thomas von Aquin. Im Vordergrund knien: der Kirchenvater Hieronymus, der Ordensgründer Franziskus von Assisi, der hl. Bernhard von Clairvaux, Reformator der Zisterzienser, der hl. Giovanni Gualberto, Gründer der Vallombrosaner und der hl. Petrus Martyr.

Die Versammlung so zahlreicher Kirchenpersönlichkeiten ist als ökumenische Andeutung angesichts des Konzils von Florenz interpretiert worden.¹³⁷ Wenn dem so ist, handelt es sich um eine spezifisch lateinische Auffassung von Ökumene. Bedeutende griechische Kirchenmänner fehlen jedenfalls.

In dem Spruchband des unbeschrifteten Propheten in der Lünettenrahmung: „Deus Nature Patitur“, „Gott leidet durch seine Natur“, mag immerhin eine Anspielung auf die während des Konzils von 1438/39 umstrittene Frage der „Naturen“ Gottes enthalten sein.¹³⁸

Feststellen lässt sich lediglich die Anwesenheit der wichtigsten Ordensvertreter und dreier Kirchenväter. Letztere stehen darüber hinaus in einer deutlichen kompositorischen Beziehung zu den drei großen Propheten, Jesaias, Jeremias und Hesekiel im rechten Teil der Lünettenrahmung. Verbindet man nämlich die drei Propheten mit dem Schädel zu Füßen des Kreuzes Christi, dem Zirkelpunkt der halbkreisförmigen Komposition, so schließt das entstehende Dreieck die drei dargestellten Kirchenväter ein. Dies entspricht dem Bezug der vier Kirchenväter und der vier großen Propheten in typologischer Symbolik aufeinander.

¹³⁷ Vgl. Spike, S. 132.

¹³⁸ Während Hood an eine Darstellung des Dionysius Areopagita glaubt, S. 188, hält Spike die Figur für einen antiken Philosophen, S. 55-56.

Die Frage an der die – vorläufige – Vereinigung von West- und Ostkirche zu scheitern drohte, war die des „filioque“; Vgl. Joseph Gill, „Personalities of the Council of Florence and other Essays“, Oxford 1964.

Der vierte Prophet, Daniel, mag deswegen auf die andere Seite der Rahmung verschoben worden sein, weil der vierte Kirchenvater, Gregor der Große, nicht dargestellt wurde. Darüber hinaus fällt auf, dass die Kirchenmänner von den bedeutendsten Dominikanerheiligen eingefasst werden, Dominikus, Thomas von Aquin und Petrus Martyr. Die Ökumene beginnt und endet hier mit Dominikanern.

Die dritte Gruppe, am linken Bildrand, ist die der Patrone. Vor dem Kreuz des guten Diebes steht der Stadtpatron von Florenz, Johannes der Täufer, zugleich Namenspatron Giovannis di Bicci de' Medici und Giovannis di Cosimo.¹³⁹ Nach links folgen: kniend der Evangelist Markus als Titelheiliger des Klosters, stehend der Namenspatron von Lorenzo di Giovanni, der hl. Laurentius und am Bildrand die hll. Cosmas und Damian.¹⁴⁰

Bevor wir uns dieser Gruppe zuwenden, muss ein anderer, oft bemerkter Umstand erwähnt werden, der mit dem Typus der Kreuzigung in Einklang steht. Keiner der dargestellten Heiligen, mit der möglichen Ausnahme des hl. Dominikus, blickt auf den Gekreuzigten.¹⁴¹

Die meisten scheinen vielmehr in Richtung der Gottesmutter zu blicken. Einige, wie z. B. die hll. Romuald und Petrus Martyr scheinen in Gedanken, andere, wie Ambrosius und Benedikt betrachten einen ihrer christlichen Brüder, wobei Ambrosius mit seiner rechten Hand auf die ohnmächtige Maria deutet.

Diese besondere Regie der Blicke und, so möchte man hinzufügen, auch die irrealen perspektivische Konstruktion des Raums zwischen den Kreuzen, weisen darauf hin, dass die Anwesenden nicht Zeugen der Kreuzigung sind, sondern in Kontemplation über den Schmerz versunken sind, den die Kreuzigung hervorruft.¹⁴²

Die Geste des hl. Ambrosius stellt demnach eine Aufforderung dar. Sie entspricht dem Gestus des Evangelisten Markus, mit dem er sich, wie sein fixierender Blick zeigt, an den Betrachter wendet. Dabei scheint er ebenso sehr auf die Gruppe um Maria zu verweisen, wie auf das aufgeschlagene Buch in seiner linken Hand, dessen Text nicht mehr leserlich ist, ursprünglich aber das 15. Kapitel im Evangelium des Markus, die Schilderung der Kreuzigung, gezeigt haben mag.

¹³⁹ Mehr als zehn Jahre nach dem Tod Giovanni di Biccis, ist an seine Repräsentation in diesem Zusammenhang wohl nicht gedacht worden. Johannes der Täufer dürfte hier in erster Linie als Stadtpatron von Florenz erscheinen.

¹⁴⁰ Lorenzo di Giovanni de' Medici, Bruder Cosimos, ist 1440 verstorben, also vor Entstehung des Freskos. Siehe Stammtafel III.

¹⁴¹ Dominikus blickt nach oben, wohl auf den Gekreuzigten, vielleicht aber auch auf eine durch die Blickrichtung in ihrem Gehalt festgelegte „Vision“ der Kreuzigung.

¹⁴² Vgl. Hood, S. 185ff., Spike, S. 54ff.

Auch Johannes der Täufer zeigt nicht, wie man erwarten würde auf Christus, sondern auf Maria. Sein Blick und damit seine Aufforderung den Schmerz über die Leiden Christi kontemplativ nachzuvollziehen, richtet sich exklusiv an den hl. Cosmas. Dieser erwidert den Blick des Täufers. Die Exklusivität des Blickwechsels wird durch die herausgehobene Position des hl. Cosmas unterstrichen. Sein Bruder Damian hat sich abgewandt und in seinem Schmerz die rechte Hand vor die Augen gelegt, eine Variation der Geste des hl. Giovanni Gualberto am rechten Bildrand. Damian wird von der freistehenden Gestalt seines Bruders so stark überschritten, dass fast der Eindruck entsteht, sie seien wie siamesische Zwillinge am Rücken verbunden. Die Geste überwältigten Mitfühlens fügt sich in das Kaleidoskop der von Fra Angelico inszenierten Affekte des Schmerzes und entspricht zugleich der „Funktionslosigkeit“ des hl. Damian unter den Stifterpatronen. Wie in der Hochaltartafel für die Kirche wird seine Figur genutzt, um die Komposition des Bildthemas, hier des Schmerzes, dort der Verehrung zu vervollkommen.¹⁴³

Der hl. Cosmas ist im Profil nach rechts wiedergegeben. Sein Kopf ist entblößt, der Haaransatz bis auf das Hinterhaupt zurückgewichen, das Gesicht von einem Vollbart umrahmt. Die vor der Brust im Gebet gefalteten Hände bestätigen noch einmal den Blickkontakt mit Johannes dem Täufer. Der intensive, in der Gebärdensprache des Freskos einzigartige Gebetsgestus mit ineinander verschränkten Fingern spiegelt unmittelbar die Aufforderung zum Mitleiden und hat wenig gemein mit dem eleganten, konventionellen Aneinanderlegen der Handflächen, wie es der hl. Laurentius ausführt. Die Gestalt des Cosmas ist in einen leuchtend roten, mit weißem Pelz gefütterten Mantel gehüllt, der an der Seite ein helles, blaugraues Gewand sichtbar lässt. Das Schuhwerk ist von derselben auffälligen Farbe, wie der Mantel. Zusammen setzen beide Kleidungsstücke einen starken farbkompositorischen Akzent. Seit Vasari sind die porträthafteren Züge des hl. Cosmas bemerkt worden.¹⁴⁴ Fra Angelico habe sie nach seinem Freund Nanni di Banco gebildet. Tatsächlich unterscheiden sie sich von den eher schematischen Darstellungen des hl. Damian und des hl. Laurentius und heben Cosmas so noch deutlicher hervor.

Der Namenspatron von Cosimos Bruder, Laurentius, ist geringfügig nach hinten versetzt, so dass er dem Blickwechsel zwischen dem hl. Cosmas und dem Täufer nicht im Wege steht. Seine blassrote Dalmatika unterstreicht die Position im Hintergrund. Wenige goldene und dunkelrote Ornamentierungen sorgen dafür, dass seine Gestalt nicht gänzlich verblasst.

¹⁴³ In der Pala d' Annalena, wo die Dokumentation der Familie im Vordergrund steht, reduziert sich die Funktion des hl. Damian auf seine bloße, eben noch wahrnehmbare Anwesenheit.

¹⁴⁴ Vasari, „Vite“, Bd. II, 1, S. 315.

Die Fixierung des Täufers durch die hll. Cosmas und Laurentius lässt die Deutung einer familiären Anspielung durchaus zu, aber die kleine am linken Bildrand herausgehobene Gruppe schließt sich in der Konzentration ihrer Aufmerksamkeit eindeutig allen anderen Figuren des Bildes an. Anders als in der Tafel für den Hochaltar würde im Fresko des Kapitelsaals die Abwesenheit der Stifterpatrone den Inhalt der Darstellung nicht wesentlich verändern.

Die Kreuzigung steht somit zwischen dem ‚Familien-Typus‘ der *Pala d' Annalena* und dem Typus der *Pala di San Marco*, in dem dynastische Repräsentation den theologischen Gehalt ‚trägt‘.

5. Cosimo im Dormitorium von San Marco

Mit der Tafel für den Hochaltar San Marcos und dem Kreuzigungsfresko im Kapitelsaal, hat Cosimo de' Medici seinen Namenspatronen und denen seiner Familie, Zugang zu zwei strategisch wichtigen Orten des Klosterkomplexes verschafft. Es gelingt ihm jedoch auch eine reale Präsenz in San Marco zu etablieren. Im Dormitorium wird ihm zu seiner Verwendung eine Doppelzelle zur Verfügung gestellt. Zwar erscheinen auch dort die Namenspatrone der Familie, der tatsächliche Aufenthalt in dem für Laien sonst unzugänglichen Teil des Klosters blieb jedoch vermutlich auf Cosimo allein beschränkt.

a. Die „Madonna delle ombre“

Etwa zehn Jahre nach der Vollendung der Kreuzigung im Kapitelsaal, zwischen 1449 und 1453, entstand, gemeinsam mit den Fresken im Dormitorium der Laienbrüder von San Marco, die Madonna mit Heiligen im Ostgang des Schlaftrakts, der den Klerikern vorbehalten war.¹⁴⁵ Der ungewöhnliche malerische Effekt, der von der Architektur der Rückwand nach rechts geworfenen Schatten, gaben der Sacra Conversazione den Beinamen „Madonna der Schatten“ (Abb. 19).

Der Aufbau der *Madonna delle ombre* ähnelt auf den ersten Blick der *Pala d' Annalena*. Besonders in den architektonischen Details zeigt sich jedoch die spätere Entstehungszeit des Freskos. Die von kanelierten korinthischen Pilastern rhythmisierte Rückwand, bekrönt von einem schmucklosen Gesims, ist von äußerster Klarheit. Die Thronnische der Madonna ist weniger den ihr zeitlich näher stehenden, reichen Architekturmotiven der Fresken in der Kapelle Nikolaus V. in Rom verwandt, als dem Thron in der *Pala di San Marco*. Dafür scheint die Lichtführung mit dem Schattenwurf in der *Madonna delle ombre* auf die vorangegangene Arbeit in Rom zurückzugehen.¹⁴⁶

Der auf einem Podest stehende Sitz der Madonna ist mit einem rot-goldenen Tuch verhüllt. Darauf liegt ein bräunliches Kissen. Der obere Teil der Nische hinter dem Thron ist vergoldet. Die Madonna ist so vollständig in ihren Mantel gehüllt, dass nur ihr Gesicht und ihre beiden Hände sichtbar sind. Mit der Rechten hält sie über der Brust den Mantel zusammen, die Linke stützt das auf ihrem linken Knie sitzende Christuskind. Ein goldener Stern schmückt die

¹⁴⁵ Zwischen der Arbeit Fra Angelicos im Kapitelsaal und der Tätigkeit des Meisters mit seinen Gehilfen im Dormitorium, liegt deren Aufenthalt in Rom, ca. 1445 bis 1449.

¹⁴⁶ Etwa in der Szene der „Verteilung des Kirchenschatzes an die Armen Roms“.

rechte Schulter der Jungfrau und eine gleichfalls goldene, mit Strahlen und radial angeordneten Kügelchen punzierte Aureole hinterfängt ihr dem Sohn zugeneigtes Haupt. Das hell gekleidete Kind blickt den Betrachter an und grüßt mit der rechten Hand. Die Linke hält eine weiße Kugel, die Nähte zu haben scheint und daher zunächst an einen Ball aus Leder erinnert. Ein Kreuznimbus hebt das Haupt des Christuskindes aus der Gruppe der Heiligen heraus. Diese sind zu je Vieren auf beiden Seiten des Podestes angeordnet.

Auf dem Ehrenplatz zur Rechten der Madonna, links vom Betrachter aus gesehen, steht der Titelheilige des Hauses, der Evangelist Markus. Mit einer Schreibfeder in seiner rechten Hand und einem geöffneten Buch in seiner Linken, ist er den neben ihm stehenden hll. Cosmas und Damian zugewandt. Der lesbare Text gibt die ersten drei Verse aus dem ersten Buch des Markus-Evangeliums wieder. Markus ist in ein blaues Gewand und einen grünen Umhang gehüllt.

Cosmas und Damian tragen rote, hermelingefütterte Mäntel über blauen Untergewändern und rote, weißverbrämte Kappen. Nur einer der zwillingshaft gleich aussehenden Brüder ist in ganzer Figur wiedergegeben. In den Händen hält er ein Arznei- oder Salbgefäß und, statt eines Spatels, einen Palmzweig. Er ist im Profil nach rechts gegeben und wechselt Blicke mit dem hl. Markus oder mit dem Evangelisten Johannes auf der anderen Seite des Throns.

Von dem Zweiten ist, zwischen dem Bruder und dem Evangelisten, nur der Kopf und ein Teil seines Gewands zu erkennen.

Außen folgt im Ordenshabit der hl. Dominikus, der in einer Hand ein geöffnetes Buch hält und mit der anderen Hand zugleich auf den Text deutet und einen Lilienzweig, sein Attribut, hält.¹⁴⁷ Den Nimbus des Dominikus schmückt ein Stern, eins seiner weiteren Attribute.¹⁴⁸ Die im Text enthaltenen Anweisungen werden durch den Blickkontakt des hl. Dominikus mit dem Betrachter bekräftigt.

Auf der anderen Seite der Madonna steht dem Thron am nächsten der Evangelist Johannes. Mit seinem blauen Gewand und dem hellen Umhang, besonders aber mit dem langen, weißen gegabelten Bart ähnelt er in seiner Darstellung dem Evangelisten Markus. Auch er hält ein geöffnetes Buch, jedoch mit dem Buchrücken zum Betrachter. Seine erhobene rechte Hand führt annähernd die gleiche Bewegung aus, wie die des grüßenden Christuskindes. Auf dieses blickt der hl. Markus, bzw. auf die Kugel in dessen anderer Hand.

¹⁴⁷ Der Text weist den Orden an Fürsorge und Demut zu üben, sowie freiwillig Armut auf sich zu nehmen, da Besitztümer den Orden zur Schmähung Gottes und des Ordensgründers verleiteten. Vgl. Spike, S. 207.

¹⁴⁸ Für die Attribute vgl. E. Kirschbaum, W. Braunfels (Hg.), „Lexikon der Christlichen Ikonographie“, Freiburg i. B. 1994 (im Folgenden zitiert: LCI), Bd. 6, S. 74.

Der Blick des Johannes auf die Kugel und die bildliche Parallelität der beiden Evangelisten, gibt Aufschluss über den - nicht sichtbaren - Text in seinem geöffneten Buch. Dies wird uns weiter unten noch beschäftigen.

Auf Johannes folgt der Ordensheilige Thomas von Aquin. Wenig mehr, als sein Kopf ist zwischen dem Evangelisten und der nächst folgenden Figur zu sehen. Erkennbar ist er an dem Stern, der auf seiner Brust leuchtet.¹⁴⁹ Thomas blickt gleichfalls auf das Christuskind.

Neben Thomas, fast ganz vor ihn geschoben, erscheint der hl. Laurentius. Seine rote Diakonstracht bildet farbkompositorisch ein Pendant zur Kleidung der hll. Cosmas und Damian auf der anderen Seite des Throns. In den Händen hält er die Symbole seines Martyriums, Palmzweig und Rost. Das Folterinstrument hält er so vor sich, dass es fast seinen Unterleib bedeckt. Sein Blick ist auf den Betrachter gerichtet. Der jugendliche Typus der Figur ist derselbe, den Fra Angelico bereits in der *Pala di San Marco* entwickelt hatte und der auch, allerdings detailreicher und mit individueller Note, in den Fresken der Kapelle Nikolaus des V. auftaucht.

Am rechten Bildrand ist als letzter Heiliger Petrus Martyr wiedergegeben. Auch er findet eine Entsprechung auf der anderen Seite des Throns, in der Gestalt des hl. Dominikus, den er anzublicken scheint. Der Fokus seiner Aufmerksamkeit ist nicht zweifelsfrei auszumachen. Er könnte ebenso den hl. Cosmas ansehen. Petrus Martyr ist fast im Profil abgebildet, was ihn mit der Figur des Cosmas verbindet. Außerdem steht er nicht so weit im Vordergrund, wie sein Gegenüber, der hl. Dominikus, was ebenfalls eher auf Cosmas als Ziel seiner Aufmerksamkeit deutet.

Wie wir schon in den vorangegangenen Darstellungen der Madonna mit Kind und Heiligen Fra Angelicos beobachten konnten, gehört die Bildung aufeinander bezogener Paare oder Gruppen zu seinen bevorzugten Kompositionsschemata. Insbesondere durch korrespondierende Farbflächen, aber auch durch Blickführungen und Positionierungen bildet Fra Angelico Einheiten, die selten rein formaler Natur sind. Die familiären Zusammenhänge, von denen bisher die Rede war, sind stets auch in der Komposition nachvollziehbar gewesen. In der „Madonna delle ombre“ wird dies besonders deutlich durch den Einsatz von Farbe. Die starken roten Akzente heben die hll. Cosmas und Damian sowie Laurentius hervor. Aller Wahrscheinlichkeit nach, steht der hl. Laurentius hier nicht mehr ausschließlich für den Bruder Cosimos. Dieser war bereits 1440, also etwa zehn Jahre zuvor gestorben. Vielmehr

¹⁴⁹ Siehe die Darstellung des hl. Thomas im Kreuzigungsfresko des Kapitelsaals von San Marco von Fra Angelico. Siehe auch LCI, Bd. 8, S. 477.

wird hier wohl schon der 1449 geborene Enkel Cosimos in das strategische Geflecht der Familienpropaganda eingeführt, der, wie sein verstorbener Onkel, Lorenzo hieß.¹⁵⁰ Neben dem Namenspatron dieses Lorenzo steht der seines Vaters Piero di Cosimo, der hl. Petrus Martyr. Wie oben vermutet, blickt dieser den Namenspatron seines eigenen Vaters an. Dieser wiederum wechselt Blicke entweder mit dem Evangelisten Markus oder Johannes. In jedem Fall ist hier ein Hinweis auf Johannes den Täufer enthalten. Der Anfangstext des Markus-Evangeliums, der in dem offenen Buch des Heiligen zu lesen ist, bezieht sich auf den Gesandten Gottes, der Jesus Christus den Weg bereiten werde, eben Johannes der Täufer. Das Gleiche gilt für den Beginn des Johannes-Evangeliums.¹⁵¹ Wir stellten bereits die kompositorische Parallelität der beiden Evangelisten fest, die sich nur dadurch deutlich unterscheiden, dass Markus seinen Text dem Betrachter darbietet, während Johannes diesem den seinen entzieht. Entsprechend müsste auch bei Johannes an den Anfang seines Evangeliums zu denken sein. Das abgewendete Buch könnte man als formale Umsetzung der Anfangsworte des Johannes-Evangeliums deuten: „Im Anfang war das Wort, *und das Wort war bei Gott* und Gott war das Wort“. In Erweiterung dieser Interpretation ist die ungewöhnliche, helle, wie aus Bergkristall bestehende Kugel in der Hand Christi als Analogie zu der Lichtmetapher im 4. und 5. Vers des 1. Kapitels bei Johannes zu verstehen: 4. „In ihm war das Leben, und das Leben war das Licht der Menschen“; 5. „Und das Licht scheint in der Finsternis, und die Finsternis hat's nicht begriffen.“ Diesem „Licht“, gilt der Blick des Evangelisten Johannes. Das eine solche Deutung nicht abwegig ist, beweist das auffällige Motiv des Lichteinfalls und des Schattenwurfs in dem Fresko.

Der Hinweis auf Johannes den Täufer ist im Zusammenhang der theologischen Aussage des Freskos zu verstehen. Dennoch ist der Täufer auch immer Stadtpatron und, - gemeinsam mit Johannes dem Evangelisten, Namenspatron von Cosimos jüngerem Sohn Giovanni.¹⁵² Die Heiligen am rechten Bildrand sind die Patrone von Cosimos beiden ehelichen Söhnen und seinem ältesten männlichen Enkel. Dass der hl. Thomas von Aquin, einer der bedeutendsten Dominikaner, in der Darstellung marginalisiert wurde, hängt offensichtlich damit zusammen, dass er in der Stifterfamilie keine Funktion hatte.

¹⁵⁰ Die Ehe der Eltern, Piero di Cosimo de' Medici und Lucrezia Tornabuoni, war 1443 geschlossen worden. Aus ihr gingen zunächst zwei Töchter hervor (siehe Stammtafel II.), 1449 als ältester Sohn Lorenzo, 1453 der jüngere Sohn Giuliano. Da seit dem Tod von Cosimos Bruder Lorenzo, in beiden Linien des Cafaggiolo-Zweiges der Medici kein weiteres männliches Kind geboren worden war, ist anzunehmen, dass der spätere ‚magnifico‘ nach diesem, seinem Großonkel, benannt wurde.

¹⁵¹ Wie auch für das Evangelium des Lukas.

¹⁵² Wie bei dessen Großvater Giovanni di Bicci, dürften auch bei ihm beide Heilige als Patrone angesehen worden sein.

Die Platzierung der hll. Cosmas und Damian neben dem Evangelisten Markus zur ehrenvollen Rechten der Madonna, entspricht sowohl ihrem Rang als Konpatronen des Konvents, als auch ihrer spezifischen Bedeutung für die Stifterpersönlichkeit Cosimos.

Ihre mit Strahlen und radial angeordneten Kugeln punzierten Nimben gleichen dem Nimbus der Madonna und ordnen sie auch so vor den anderen dargestellten Heiligen der Spitze der Hierarchie zu. Solche Feinheiten dürften den Adressaten des Freskos kaum entgangen sein. Nicht nur zierte es den Gang vor den Zellen der Kleriker, also der Ordensangehörigen, von denen das höchste Maß an Verständnis für derartige Botschaften zu erwarten war, sondern das Fresko diente zugleich als Schmuck eines Altares. Vor diesem Altar versammelten sich die Insassen des Konvents zum Gebet, bevor sie in den frühen Morgenstunden in die Kirche hinabstiegen, um dort den ersten Gottesdienst zu feiern.¹⁵³ Dort traten sie vor die *Pala di San Marco*.

Freilich gehört die *Madonna delle ombre* in den programmatischen Zusammenhang aller Fresken im Dormitorium, also auch der Malereien in den Zellen. Dieser Zusammenhang kann hier nicht dargestellt werden.¹⁵⁴

Weder der Hauptpatron des Konvents, der Evangelist Markus, noch die Konpatrone Cosmas und Damian spielen allerdings in den Zellendekorationen eine herausragende Rolle. Der hl. Markus erscheint dort lediglich als Zeuge der Kreuzigung in Zelle 42.¹⁵⁵ Auch der hl. Cosmas – und zwar ohne Damian – ist nur in einer einzigen Zelle, der Nr. 38 präsent, die zu den Räumen Cosimos gehörte.

Dagegen steht die deutliche Präsenz des Ordensgründers Dominikus, der als einer der Zeugen der Kreuzigung, oder allein in Verehrung des Gekreuzigten mehrfach auftaucht.¹⁵⁶

Die Zellendekorationen bleiben demnach ausschließlich dem Gedankengut vorbehalten, welches allein die Position des Ordens wiedergibt. Besonders Hood hat darauf hingewiesen, dass die Malereien in den Zellen, mit ihrem weit gehenden Verzicht auf die kostbareren Pigmente, das Armutsideal der dominikanischen Observanten widerspiegeln und sich damit von der aufwendigen *Madonna delle ombre* unterscheiden.

Die Pracht des Madonnenbildes entspricht, wie wir gesehen haben, dem Repräsentationsbedürfnis des Stifters, erfüllt aber zugleich den Anspruch eines liturgisch bedeutsamen Gegenstands.

¹⁵³ Vgl. Hood, S. 255.

¹⁵⁴ Vgl. hierzu Hood; Spike, S. 62 ff.

¹⁵⁵ Siehe Giovanna Damiani, „San Marco. Florence. The Museum and its Art“, London 1997, S. 82.

¹⁵⁶ So in den Zellen 15, 20, 25, 30 und 42.

Zu der materiellen Bescheidenheit, die in den Zellen der Ordensangehörigen geübt wurde, stehen auch die Malereien in den beiden Räumen Cosimos in lebhaftem Gegensatz.

b. Das Kreuzigungsfresko in Cosimos Zelle

Die Zellen 38 und 39 im nördlichen Gang des Dormitoriums von San Marco, dem Schlafbereich der Laien-Brüder, wurden bereits kurz nach ihrer Entstehung als Räume Cosimo de' Medicis bezeichnet.¹⁵⁷

Dass ein bürgerlicher Laie, sei er auch ein Stifter, der dem Orden nicht angehörte, über Räume in der oder nahe bei der Klausur verfügte, dürfte im Florenz des 15. Jahrhunderts einzigartig gewesen sein. Auch dann, wenn die Anwesenheit dieser Person, wie im Falle Cosimos, allein für den Bereich der Laienbrüder anzunehmen ist. Hierfür war sicherlich ein päpstlicher Dispens erforderlich. Über die Art der Nutzung der beiden Räume durch Cosimo ist nichts bekannt. Ihre Dekoration und gewisse andere Umstände lassen zumindest aber eine Hypothese darüber zu, welchen Gebrauch Cosimo von beiden Räumen machte.

Der erste Raum, Zelle 38, liegt in der Flucht der übrigen nördlichen Zellen dieses Gangs. Sein Bildschmuck, eine kontemplative Darstellung der Kreuzigung, entspricht dem vorherrschenden Thema der Zellendekorationen im gesamten Dormitorium (Abb. 20). Der Raum ist aller Wahrscheinlichkeit nach, wie die anderen Zellen, zum Beten, Studieren und Schlafen genutzt worden. Hood hat die Vermutung geäußert, dass sich eine Tür rechts in der Ostwand der Kammer auf die – später überbaute – Terrasse hinter der Flucht der nördlichen Zellen öffnete und darüber einen Zugang zum südwestlichen Ende der Bibliothek schuf.¹⁵⁸

Vor diesem Hintergrund erscheint Cosimos Vermittlung der umfangreichen Büchersammlung aus dem Nachlass des Humanisten Niccolò Niccoli an die neugegründete Bibliothek von San Marco in einem anderen Licht. Auch von seinen eigenen bedeutenden Schenkungen von Büchern und Manuskripten brauchte sich Cosimo nicht wirklich zu trennen. Der erste seiner beiden Räume in San Marco konnte ihm als Studierzimmer dienen. Womöglich hatte er sich hier ein Refugium geschaffen, dass durch seine kontemplative Ruhe weit besser zum Studium geeignet war, als der belebte – alte – Familienpalast.¹⁵⁹

¹⁵⁷ In der Klosterchronik wird die Übernachtung Papst Eugens IV. in Zelle 38, „Cosimos Zelle“, anlässlich der Weihe des Hochaltars am 6. Januar 1443 erwähnt. Vgl. Hood, S. 248. Es wird allerdings, trotz der Verbindung beider Räume, in der Einzahl, von einer Zelle gesprochen, was möglicherweise auf die Nutzung der beiden Räume hinweist. Siehe unten.

¹⁵⁸ Vgl. Hood, S. 248ff.

¹⁵⁹ Zu seinen Bücherstiftungen siehe Vespasiano da Bisticcis Lebensbeschreibung Cosimos. Zu Cosimos ausgeprägter Leidenschaft für Bücher vgl. A.C. de la Mare, „Cosimo and his books“, in Ames-Lewis 1992.

Der zweite Raum Cosimos, Zelle 39, ragte zum Zeitpunkt seiner Entstehung nicht nur aus der Gebäudestruktur des nördlichen Dormitoriums heraus, sondern besitzt mit einer „Anbetung der Könige“ auch einen im Schlafrakt singulären Bildschmuck. Zwei Hinweise deuten möglicherweise den Zweck dieses Raumes an: wie wir wissen, übernachtete Papst Eugen IV. anlässlich der Weihe San Marcos in Cosimos Zelle.¹⁶⁰ Die Weihe des Hochaltars fand im Jahr 1443 am 6. Januar statt, dem Tag der Epiphanie. Deren übliche Darstellung ist die „Anbetung der Könige“. Das Fresko im zweiten Raum Cosimos erfüllt daher mehrere Zwecke: es markiert den kurzen päpstlichen Besuch und ehrt damit den Gast und es führt die Vollendung der großartigen Stiftung Cosimos vor Augen, den fast vollständigen Neubau eines ganzen Ordenskomplexes.¹⁶¹ Darüber hinaus muss der Raum eine Funktion gehabt haben, die jenseits des dokumentarischen Aspekts seiner Dekoration liegt. Diese Funktion erklärt sich aus der Nische, die den Zirkelpunkt des Freskos ausschneidet und mit einem Schmerzensmann sowie den *arma christi* dekoriert ist.¹⁶² Bei ihr handelt es sich um einen Sakraments-Tabernakel und bei dem Raum demnach um eine Kapelle. Der eigentlichen Zelle ist eine Privatkapelle für Cosimo de' Medici angeschlossen.¹⁶³ Die Kapelle und ihre Dekoration, etwa in Hinblick auf ihre Vorbildfunktion für die Kapelle des neuen Medicipalastes, wird uns an anderer Stelle weiter beschäftigen.

Kehren wir zunächst zu dem Fresko mit der Kreuzigung im vorderen Raum zurück.

Im Zentrum der Darstellung erhebt sich das Kreuz über einem stilisierten Hügel. Daran hängt, mit drei Nägeln befestigt, der Körper Christi. Aus seinen Wunden quillt Blut hervor, das an den Armen und am Kreuzschaft hinabläuft. Auch die Seitenwunde ist bereits vorhanden. Im Gegensatz zu anderen Wiedergaben der Seitenwunde im Dormitorium ist, sie mit blassen Konturen und geringem Blutfluss nur angedeutet.¹⁶⁴ Damit wird der ‚nicht erzählerische‘ Charakter der Darstellung unterstrichen. Das nach rechts geneigte Haupt Jesu und die von ihm nach unten verlaufenden Inschriften zeigen ihn nämlich lebend und sprechend.

¹⁶⁰ Siehe Anm. 153

¹⁶¹ Die von Kent vorgeschlagene Datierung, 1442, würde bedeuten, dass der Papst das vollendete Fresko bereits hat sehen können.

¹⁶² Unterhalb der Nische mit dem Schmerzensmann befindet sich offenbar eine zweite, kleinere mit einem Türchen verschlossene Nische. Ihre Existenz lässt möglicherweise an Spikes Vorschlag zweifeln, unter der größeren Nische habe ein Altartisch Aufstellung gefunden. Vgl. Spike, S. 160. Sollte sie mit den Fresken gemeinsam entstanden sein, stellt sich zumindest die Frage, wie ein Altartisch an dieser Stelle ausgesehen haben könnte. Denn dass es sich bei Zelle 39 um eine Kapelle für Cosimo gehandelt hat, daran ist nicht zu zweifeln.

¹⁶³ Wie von Hood und anderen nach ihm erkannt wurde, S. 250f.

¹⁶⁴ Bei anderen Darstellungen der Seitenwunde, z. B. in den Zellen 20,22, 25 und 30, schießt das Blut mit kräftigem Strahl hervor.

Nur die längere der beiden Inschriften gibt dabei die hier zu erwartenden Worte Jesu wieder: „Mulier Ecce Filius Tuus“.¹⁶⁵ Nach den an die Mutter gerichteten Worten folgt, was zunächst wie eine teilweise Wiederholung erscheint: „Ecce Filius Tu“. Tatsächlich entspricht diese Wortwahl der Verteilung der Zeugen unterhalb des Kreuzes. Nicht Johannes, der Lieblingsjünger, kniet neben Maria sondern der in seinem Nimbus als solcher bezeichnete hl. Cosmas. Die Worte „Siehe deinen Sohn“ sind an ihn, der zu Christus emporblickt gerichtet. Währenddessen weist die Jungfrau mit der rechten Hand auf die beiden Heiligen, die unter der anderen Seite des Kreuzes knien, Johannes den Evangelisten und Petrus Martyr, also die Namenspatrone der Söhne Cosimos. Dabei blickt sie auf den Betrachter außerhalb der Szene. Ursprünglicher Adressat ihrer Geste und ihres Blickes war Cosimo de' Medici selbst.¹⁶⁶ Der Namenspatron Cosimos rückt hier an die Stelle des Lieblingsjüngers Christi. Christus selbst erklärt ihn zum Sohn Mariens und empfiehlt ihn damit der besonderen Fürsprache der Jungfrau. Und er empfiehlt darüber hinaus die Söhne der Aufmerksamkeit des Vaters. Auch wenn hier nicht der Plural verwendet wird, scheint Christus zu sanktionieren, was der Vater für das Wohl der Söhne unternehmen muss.

Dass Cosimo selbst der Auftraggeber des Freskos ist, lässt die Szene zu einer Ermahnung an den eigenen Willen werden stets alles für die Söhne zu tun.

Vor diesem Hintergrund liest sich auch der auffallend grosse Schädel Adams unterhalb des Kreuzhügels weniger wie eine simples ‚respice finem‘, als vielmehr wie eine Erinnerung daran, dass der Versorgung der Söhne ein zeitlicher Rahmen gesetzt ist.

Im Schatten des aufwendigen Freskos mit der Anbetung der Könige ist die Bedeutung der Dekoration in Zelle 38 meist vernachlässigt worden. Sicherlich haben ihr zunächst stereotyp wirkender Charakter und auch Schwächen in der Ausführung dazu beigetragen.¹⁶⁷ Dagegen scheint mir die programmatische Aussage der Kreuzigung in Cosimos Zelle von großer Bedeutung.

¹⁶⁵ Johannes 19, 26-27.

¹⁶⁶ Hood und Spike erwähnen diesen Umstand nicht.

¹⁶⁷ Eine starke Beteiligung Benozzo Gozzolis wird gemeinhin als Grund hierfür genannt. Gerade bei den Figuren unterhalb des Kreuzes und besonders mit dem Totenschädel zeigt sich aber auch die gute Qualität der Ausführung.

Nirgendwo sonst wird die Familienpropaganda in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts so deutlich, wie hier. Gerade weil die Botschaft sich nicht an die Öffentlichkeit wendet und in der Darstellung auf das Nötigste beschränkt bleibt.

c. Das Fresko mit der „Anbetung der Könige“ im Oratorium Cosimos

In jüngerer Zeit hat sich die Auffassung durchgesetzt, dass die zweite Zelle Cosimo de' Medici in San Marco ein privates Oratorium gewesen sei.¹⁶⁸ Während die ungewöhnliche Aufenthaltsberechtigung des Laien Cosimo im Dormitorium des Klosters dadurch erklärlich ist, dass der betreffende Teil des Schlafrakts nicht der eigentlichen Klausur angehörte, konnte das ebenso exklusive Privileg einer Privatkapelle nur durch päpstlichen Dispens erfolgt sein.¹⁶⁹

Welchen Gebrauch Cosimo von seiner Wohnung in San Marco machte, ist nicht überliefert. Wir sind bei Vermutungen darüber auf eine Interpretation der Zellendekorationen angewiesen. Die Frage, warum Cosimo einen Rückzugsort in dem Kloster wünschte, lässt sich nicht allein mit den politischen Strategien beantworten, die bei seiner außergewöhnlichen Förderung San Marcos insgesamt eine Rolle gespielt haben dürften. Politik kann nur dann wirksam werden, wenn sie einen Adressaten hat. Die Wohnung Cosimos in San Marco kann lediglich wenigen Personen zugänglich gewesen sein. Es ist sogar möglich, dass sie nur ein einziges Mal von jemand anderem, als ihm selbst und dem Priester betreten worden ist, der für Cosimo die Messe gelesen haben muss.¹⁷⁰ Die viel zitierte, aber selten ernsthaft erwogene Erklärung Vespasiano da Bisticcis, Cosimo habe mit den Zuwendungen an San Marco sein belastetes Gewissen erleichtern wollen, führt hier vielleicht weiter.¹⁷¹

Als Altarschmuck des Oratoriums dient das berühmte lünettenförmige Fresko der „Anbetung der Könige“ (Abb. 21). Es wurde lange dem Beato Angelico selbst zugeschrieben, gilt heute jedoch als Werk Benozzo Gozzolis.¹⁷² Die Entstehungszeit des Freskos ist nicht gesichert. Datierungen variieren von 1442 bis um 1450.¹⁷³

¹⁶⁸ Vgl. Hood, S. 250ff. Spike, S. 160f.

¹⁶⁹ Vgl. Spike, S. 160

¹⁷⁰ Gemeint ist hier natürlich der Aufenthalt Papst Eugens IV. in der Nacht vor der Hochaltarweihe am 6. Januar 1443.

¹⁷¹ Siehe hier, S. 64f.

¹⁷² Vgl. Hood, S. 250; Spike S. 215; J. Pope-Hennessy, „Fra Angelico“, London 1974, hält die Benennung des Gehilfen Beato Angelicos an dem Fresko aufgrund späterer Restaurierungen für ausgeschlossen.

¹⁷³ Für 1442 spricht sich Kent aus: Dale Kent, „Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance“, New Haven, London 2000, S. 155; Hood nimmt einen späteren Zeitraum um 1450 an, vgl. oben.

Hood hat die konzeptionelle Verwandtschaft mit dem Hochaltargemälde San Marcos festgestellt.¹⁷⁴ Eine rundbogig abschließende, ausgemalte Nische ragt auf der Mittelachse der Lünette in das Bildfeld hinein, ähnlich wie die Kreuzigungsdarstellung in die *Pala di San Marco*. Die Rückwand der Nische ist mit einem Schmerzensmann freskiert, der vor einem Kreuzquerbalken aus einem Sarkophag herausragt. Auf der Nischenlaibung sind die *arma Christi* dargestellt. Die Nische diene vermutlich als Sakramentstabernakel und hat zu der Rekonstruktion der Funktion des kleinen Raums als Oratorium beigetragen.

Den Hintergrund der Darstellung bildet ein kahles Felsgebirge, das nach rechts hin abfällt und dort vermutlich von dem Zug der Könige überquert wurde. Die Protagonisten sind von rechts nach links am vorderen Bildrand versammelt. Sie lassen sich in drei Gruppen unterteilen. Den Raum links von dem Tabernakel füllen die hl. Familie und die drei Könige aus. Über der Nische stehen drei Männer in langen Gewändern. Rechts von der Nische folgen die übrigen Begleiter der Könige. Zwei davon am rechten Rand sitzen noch zu Pferde und haben ihre Blicke nach oben, vermutlich auf den Stern von Bethlehem gerichtet.

Maria sitzt mit dem Kind auf ihrem Schoß vor einer Mauer des Stalls, der wie an den Fels angebaut erscheint. Neben ihr steht Josef. Er blickt in ein steinernes Gefäß, das er eben geöffnet hat. Vor Mutter und Kind ist der älteste König auf die Knie gefallen und greift nach einem Fuß des Kindes, um ihn zu küssen. Seine Krone hat der Fürst zu Füßen der Muttergottes abgelegt. Während das Kind diesen König anblickt, hebt es beide Hände zu Gesten des Grußes und des Segens. Im Hintergrund kniet der zweite König mit ehrfürchtig vor dem Oberkörper verschränkten Armen. Der jüngste Fürst steht am vordersten Bildrand mit einem gefußten Metallgefäß in beiden Händen. Seinen Blick hat er auf Josef gerichtet.

Das Geschehen ist in zwei Details rätselhaft. Von wem hat Josef das Gefäß erhalten?

Sicherlich nicht von dem alten König. Es ist kaum vorstellbar, das er sich vor der Proskynese vor dem Gottessohn an dessen Ziehvater gewandt hat, um sein Geschenk zu überreichen. Und zweitens: warum ist kein drittes Geschenk abgebildet?

Möglicherweise sollte die Aufmerksamkeit des Betrachters auf einen Gegenstand gelenkt werden, den der mittlere der drei folgenden Männer in seiner rechten Hand hält. Dieser Gegenstand, eine Armillarsphäre, die der Berechnung von Sternenbahnen dient, ersetzt optisch gesehen das dritte Geschenk. Der Mann, der das Instrument trägt, steht etwa auf der Mittelsenkrechten der Lünette. Er blickt zurück, offenbar auf den Mann in hellvioletter, in breitem Hermelinsaum auslaufendem Rock. Dieser Mann, er ist mit einem Krummschwert gegürtet, wird auch von anderen aus der Gruppe angesehen und mit einem Grußgestus

¹⁷⁴ Vgl. Hood, S. 250f.

willkommen heißen. Mit Ausnahme eines im Hintergrund kaum sichtbaren Afrikaners, ist er der einzige Gefolgsmann, der keine Kopfbedeckung trägt.

Ames-Lewis hat vorgeschlagen, in dem Mann mit der Armillarsphäre ein Porträt Cosimos zu sehen und in dem barhäuptigen Mann den Philosophen Georgios Gemistos, gen. Plethon.¹⁷⁵

Wie wir gesehen haben sind beide Figuren in der Tat hervorgehoben. Besonders der Mann mit dem wissenschaftlichen Instrument. Der Auffassung von Ames-Lewis ist sich mit folgenden Argumenten anzuschließen: Zunächst ist die betreffende Figur formal ins Zentrum der Darstellung gerückt. Das wissenschaftliche Instrument fesselt die Aufmerksamkeit des Betrachters als quasi Ersatz für das fehlende dritte Geschenk. Es lässt den Träger als einen Astrologen oder Astronomen erscheinen, also als einen der Weisen, die dem Stern nach Bethlehem folgten. In gewisser Weise sind hier die Besucher aus dem Morgenland als Könige und als Magier differenziert worden. Links sind die drei Könige dem Christkind zugewandt, während über dem Tabernakel drei Magier folgen. Die eigentümliche Kopfbedeckung des Mittleren ist vielleicht nicht, wie Ames-Lewis formuliert, „Attribut einer Figur von Autorität“, sondern Attribut eines Magiers.¹⁷⁶ Ein weiteres Detail spricht für ein Porträt Cosimos: Der Gesichtstypus unseres Magiers entspricht exakt dem des hl. Cosmas in dem Hochaltarbild Fra Angelicos und selbst die auf Christus weisenden Gesten haben beide Figuren gemein, wenn auch in einer Variation.¹⁷⁷

Problematisch, aber nicht abwegig, ist der Vorschlag eines Porträts von Georgios Gemistos Plethon. Als Teilnehmer am Konzil von 1438/39 und als Verfasser zweier Traktate zu der dort vollzogenen Union sowie als Gelehrter, der Cosimo offenbar sehr beeindruckt hat, käme er natürlich in Frage. Die formale Verbindung zwischen dem „Magier Cosimo“ und dem barhäuptigen Mann könnte entsprechend gedeutet werden. Während Cosimo in seiner rechten Hand ein Instrument zur Bestimmung der Sternenbahnen hält und mit der Linken sowohl auf die Szene der „Anbetung“ als auch auf das Instrument deutet, hält er seinen Blick auf den Mann ohne Kopfbedeckung gerichtet. Diese Gestik und Symbolik drückt vielleicht das astrologische Grundprinzip aus, demnach Sterne und Planeten in einem kausalen Zusammenhang mit Ereignissen auf der Erde stehen. Der Stern von Bethlehem und die Fähigkeit sein Erscheinen zu deuten, haben die Magier dorthin geführt, wo Gott sich

¹⁷⁵ Vgl. F. Ames-Lewis, „The early Medici and their Artists“, London 1995, S. 109f. Bis auf die exponierte Position des Mannes auf der Mittelsenkrechten und seine ungewöhnliche Kopfbedeckung, gibt Ames-Lewis keine weiteren Argumente dafür an, warum hier ein Bildnis Cosimos zu vermuten ist.

¹⁷⁶ Der von Ames-Lewis herangezogene Vergleich mit der „Anbetung der Könige“ in Fra Angelicos Linaiuoli-Tabernakel bestätigt dies. Dort stehen hinter den Drei Königen drei Männer beisammen, von denen einer mit vergleichbarem Hut auf den Stern deutet, der bei dem Dach des Stalles zu sehen ist. Auch hier gibt es also drei Könige und drei Sterndeuter.

¹⁷⁷ In der Pala di San Marco überkreuzt der hl. Cosmas beide Arme und zeigt zugleich auf das Kind.

offenbart. Dies wiederum wäre im Verständnis des 15. Jahrhunderts nur dann keine Häresie, wenn zugleich bezeugt würde, dass das Universum, mithin alle Planeten und Sterne, wie auch deren Bewegungen ihre Ursache in Gott haben. Nun hat Plethon eben dieses in seinen Florentiner Vorträgen zum Unterschied zwischen Platon und Aristoteles, *de differentiis*, hervorgehoben.¹⁷⁸ Mit Hilfe der wichtigen Rolle, die der Stern von Bethlehem in der Geschichte der drei Könige spielt, ließe sich eine Verbindung zur Philosophie Platons konstruieren. Der Einfluss des Gemistos Plethon auf das Studium Platons in Florenz macht ihn zu einer Schlüsselfigur in den neuplatonischen Versuchen der Versöhnung platonischer Philosophie und christlicher Theologie.¹⁷⁹ Ein Bildnis Plethons in dem Fresko der Privatkapelle Cosimos wäre demnach denkbar.¹⁸⁰ Warum aber sollte der Gelehrte barhäuptig und vor allem bewaffnet, wie ein Soldat dargestellt werden?¹⁸¹ Außerdem ist zu bedenken, dass Plethon 1438 bereits ein Greis von etwa 83 Jahren gewesen ist. Ein so hohes Alter scheint zu der betreffenden Figur in dem Fresko nicht zu passen. Das Problem wird durch den Umstand nicht kleiner, dass das Profil des barhäuptigen Mannes genau einer anderen Darstellung des hl. Cosmas und zwar der in der „Kreuzigung“ des Kapitelsaals von San Marco entspricht. Natürlich verwirren zwei auf Cosmas-Darstellungen basierende Gesichtstypen den Versuch einer Zuordnung.

Mit großer Wahrscheinlichkeit können wir hier also nur Cosimo selbst erkennen. Und dies bei allen Anspielungen auf das Konzil von 1438/39 in erster Linie als einen Weisen im Gefolge der Könige.¹⁸²

Hood hat darauf hingewiesen, dass sich Cosimo als Patron einer Privatkapelle selbst wie ein Fürst hat fühlen können. Tatsächlich ist Cosimo zur Zeit der Ausmalung der Kapelle der einzige Florentiner, der auf diese Weise privilegiert ist.¹⁸³ Zugleich mit der quasi fürstlichen Konvention des Rückzugs in ein Kloster konnte hier aber auch ein Akt der Demut zelebriert werden. Mit dem Gang ins Kloster wurde immerhin eine kurzzeitige Teilnahme am

¹⁷⁸ Vgl. D. DeBolt, „George Gemistos Plethon on God: Heterodoxy in Defense of Orthodoxy“, University of Oklahoma o. J.

¹⁷⁹ Vgl. J. Sez nec, „Das Fortleben der antiken Götter“, (dt.) München 1990, S. 77f.

¹⁸⁰ Der bereits zu Lebzeiten Plethons kursierende und nach seinem Tod, 1452, aufgrund seines schriftlichen Nachlasses erhärtete Häresieverdacht, dürfte hier ohne Bedeutung sein.

¹⁸¹ Wie das Grabmal des 1439 während des Konzils in Florenz verstorbenen Patriarchen Josephos v. Konstantinopel in Santa Maria Novella zeigt, wurden orthodoxe Geistliche barhäuptig dargestellt. Plethon war jedoch kein Geistlicher.

¹⁸² Zu Hinweisen auf das Unionskonzil vgl. Spike, S. 160.

¹⁸³ Erst 1450 folgte ein Privileg für Piero di Cosimo, das allerdings umfangreicher war, als das für den Vater. Vgl. hierzu L. Bönninger, „Diplomatie im Dienst der Kontinuität. Piero de' Medici zwischen Rom und Mailand (1447-1454)“ in: Beyer/Boucher.

mönchischen Leben angetreten. Dies wiederum passt sehr gut zu der von Vespasiano kolportierten Geschichte über Cosimos Motivation bei der Stiftung San Marcos. Jedenfalls in der Außenwirkung. Bei kaum einer anderen Aktivität Cosimos ist die Kluft zwischen persönlicher Motivation – wenn wir sie denn richtig deuten – und äußerem Schein so groß, wie hier. In seinem Oratorium hatte er Anteil an einem spezifisch legitimistischen Kult. Die Erhebung der Hostie machte ihn jeweils zu einem Zeugen einer „Epiphanie“ Christi und damit in der Tat zum vierten König in dem kleinen Raum. Nach außen drang vermutlich nur der pietätvolle Akt der Weltflucht. Im Gegensatz dazu steht das Fresko der Kreuzigung in der eigentlichen Zelle Cosimos.¹⁸⁴ Dieser Raum, der ihm während seiner Aufenthalte in San Marco als Wohn- und Schlafkammer, sowie als Lesezimmer gedient haben muss, ist mit einem Thema kontemplativer Frömmigkeit geschmückt. Doch wie wir gesehen haben, gibt es selbst hier weltliche Andeutungen. Die Namenspatrone werden im Sinne einer auf die Familie bezogenen und ihre einzelnen Glieder wiedergebenden Symbolik eingesetzt. Das Fresko im Oratorium dagegen charakterisiert Anspruch, Bedeutung und Interessen des Patriarchen. Mit anderen Worten: der Kult der hll. Cosmas und Damian, sowie anderer Namenspatrone, gibt die Familie wieder, wie sie ist. Der Kult der drei Könige spiegelt die Familie in ihren Ambitionen wider, wie sie zu sein wünscht.¹⁸⁵

Das Oratorium und die Zelle Cosimos stehen außerdem in Konkurrenz, wenn auch, wie gesagt wohl in keiner laut ausgesprochenen, zu der *compagnia de' magi*. Auch diese besaß ja in San Marco ihre Räume, zu denen aller Wahrscheinlichkeit nach auch ein Oratorium gehört hat. So dürfen wir Cosimos Kapelle auch als ein Symbol für den Wunsch der Kontrolle über diese Institution sehen, die einen Kult mit einer ungleich größeren Öffentlichkeitswirkung verwaltete, als sie jener der hll. Cosmas und Damian jemals hätte entwickeln können. Der Umfang des päpstlichen Privilegs für Cosimo ermöglichte ein Oratorium in einem Kloster. Für eine fest installierte Privatkapelle im Haus der Medici ging es nicht weit genug. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass hier der erste Schritt auf dieses Ziel hin gemacht wurde. Den zweiten Schritt vollzieht Piero di Cosimo mit seinem Engagement und seiner Privatkapelle in Santissima Annunziata.¹⁸⁶

¹⁸⁴ Anregend bei einem Vergleich der beiden Kulte aus mediceischer Sicht ist ein Exkurs zu einem Aspekt der scholastischen Medizin. Seit dem Mittelalter bis ins 16. Jh. gab es die Überzeugung, das Medizin nur dann ihre heilsame Wirkung entfalten könne, wenn der Einfluß der Sterne berechnet und berücksichtigt werde. Vgl. hierzu D. Jacquart, „Die scholastische Medizin“, in: M. D. Grmek (Hg.), *Die Geschichte des medizinischen Denkens*, (dt.) München 1996.

¹⁸⁵ Vgl. hier, S. 114ff.

¹⁸⁶ Vgl. W. Liebenwein, „Die „Privatisierung des Wunders“. Piero de' Medici in SS. Annunziata und San Miniato“ in: Beyer/Boucher.

6. Die Pala für die Kapelle der Novizen von Santa Croce

Parallel zur Ausstattung des Klosters von San Marco ließ Cosimo de' Medici durch Michelozzo den Wohntrakt für die Novizen von Santa Croce und deren Kapelle errichten.¹⁸⁷ Zur selben Zeit fertigte Filippo Lippi die Altartafel für diese Kapelle (Abb. 17). Wie in San Marco bestand die Aufgabe darin sowohl den Ansprüchen des Ordens, hier der Franziskaner, als auch denen des Stifters zu genügen. Der Zufall erschwerte diese Aufgabe, derer sich Fra Filippo, zweifelsohne auf Anweisung Cosimos, geschickt entledigte.¹⁸⁸

Die Tafel gelangte im 19. Jahrhundert in die Accademia und 1919 schließlich in die Uffizien, wo sie bis heute zu sehen ist.¹⁸⁹ In der Kapelle der Novizen, auch Medici Kapelle genannt, wurde sie durch ein fast monochrom glasiertes, prachtvolles Terracottarelief mit der Krönung Mariens und Heiligen von Andrea della Robbia ersetzt.

In der Nüchternheit der Architektur Michelozzos muss Fra Filippos Werk einen deutlichen Akzent dargestellt haben. Die gemalte Architektur, die den Hintergrund der Tafel bildet, steht mit ihrer Imitation kostbarer Materialien in auffälligem Gegensatz dazu.

Aus der am linken und rechten Bildrand angeschnittenen Reihe der Nischen, ragt in der Mitte die Ädikula für den Thron der Madonna hervor. Halbsäulen mit korinthischen Kapitellen flankieren die Nischen und Muschelkonchen schließen sie nach oben ab. Die zentrale Ädikula wird dagegen von einem kleinen Tonnengewölbe überspannt. Ädikula und Nischen sowie weitere Architekturteile sind grün, wie mit grünem Marmor abgefasst. So das Gesims am oberen Bildrand und die Stufen des Throns. Das verkröpfte und vielfach profilierte Sims ist mit einem Eierstabfries geschmückt. Es ist zweiteilig; zwischen seinem oberen und unteren Zug verläuft ein goldgrundiges Band, dass in Anspielung auf das Wappen der Medici mit kleinen, roten Palle übersät ist. Der Eindruck kostbarer Materialien wird in den Zwickeln der Konchen, auf deren konkav eingeschwungenen Rückwänden und zu Füßen der Heiligen mit der Illusion vielfarbigen Marmors vervollständigt.

Die in der Mitte thronende Madonna wendet sich mit Oberkörper und Kopf ihrer rechten Seite zu, mit Unterleib und Beinen ihrer Linken.

¹⁸⁷ Um 1445.

¹⁸⁸ Die Positionierung der Heiligen in der Pala erforderte große Sensibilität.

¹⁸⁹ Vgl. hierzu Paatz, Bd.I., S. 598.

Sie trägt ein rotes Gewand, ist aber fast vollständig in einen feinmodulierten, mit weißlichen und rötlichen Höhungen exquisit kolorierten, blauen Mantel gehüllt.

Zwar ist das Gesicht Mariens dem Jesuskind zugeneigt, sie blickt es jedoch nicht an, sondern hat die Augen gedankenvoll gesenkt.

Das Kind steht mit seinem rechten Fuß auf der Armlehne des Throns, mit dem linken auf einem Oberschenkel der Mutter. Beide Hände hat es um deren linke Brust gelegt, wendet sich dabei aber dem Betrachter zu, den es auch anblickt. Sein helles Hemdchen ist unterhalb der Brust gegürtet und so kurz, dass seine Genitalien sichtbar bleiben. Mutter und Kind werden von je zwei Heiligen flankiert, die zu beiden Seiten auf einem Podest, jedoch niedriger, sitzen. Die ehrenvolle Rechte Mariens und des Kindes nehmen, vom Betrachter aus links, außen der Ordensgründer Franziskus und direkt neben dem Thron der hl. Damian ein. Rechts korrespondieren der hl. Antonius von Padua, außen, und der hl. Cosmas, innen. Alle vier Heilige sind an der Vorderseite des Podests über dem sich die Thronarchitektur erhebt inschriftlich bezeichnet.

Franziskus, wie die anderen Heiligen, der Madonna und dem Kind zugeneigt, scheint in eine Vision versunken, ausgelöst weniger durch die Nähe der Gottesmutter als vielmehr durch das Kruzifix in seiner linken Hand. Er trägt die braune Kutte seines Ordens.

Damian trägt ein veilchenblaues Gewand, dessen Grundton sich fast vollkommen in rötlichem Changieren auflöst. Darüber ist er in einen leuchtend roten Mantel gehüllt. Seine Hände stecken in gleichfarbigen Handschuhen; die rechte hält eine geöffnete Arzneischachtel und einen Salbspatel im Schoß, die linke weist mit verhaltener Geste eher auf die Thronarchitektur als auf die Madonna selbst. Das jugendliche Haupt des Heiligen mit langen goldbraunen Locken und roter Mütze ist Mutter und Kind zugewandt. Zugleich blickt er jedoch den Betrachter an.

Der hl. Cosmas ist ähnlich gekleidet. Der gleiche leuchtend rote Mantel umhüllt ihn.

Handschuhe und Mütze sind identisch. Sein Gewand ist dagegen blau, so dass die Farben seiner Kleidung auffällig jene der Madonna variieren. Im Gegensatz zu Damian ist er als älterer Mann wiedergegeben mit etwas dunkleren Haaren und vollem Bart. In seiner erhobenen rechten Hand hält er zwischen Zeigefinger und Daumen den Salbspatel wie ein Instrument, die Linke ruht auf einem geschlossenen Arzneigefäß in seinem Schoß. Sein Kopf ist leicht gesenkt, der Blick auf den Unterleib des Kindes gerichtet.

Antonius von Padua, im Franziskanerhabit, hat ehrfürchtig die Hände vor der Brust gekreuzt. Sein Blick ist nicht leicht zu bestimmen. Da die Madonna gegenüber den Heiligen weiter im

Vordergrund sitzt, könnte er sie am hl. Cosmas vorbei ansehen, oder auch blicklos in Gedanken versunken sein.

Bei der Deutung der Altartafel wurde in jüngerer Zeit das Thema des Blutopfers Christi hervorgehoben.¹⁹⁰ Der Blick des hl. Cosmas auf die Genitalien des Kindes kann demnach als Hinweis auf die Beschneidung Christi gedeutet werden, jenes symbolische Blutvergießen, dass seinen Opfertod am Kreuz vorwegnimmt.¹⁹¹

Tatsächlich lassen sich noch weitere Details in diesem Sinne lesen. So das geöffnete Arzneigeäß des hl. Damian, das sowohl auf lindernde Maßnahmen nach dem Eingriff hindeutet, als auch auf die Verwahrung der abgetrennten Vorhaut.¹⁹² Der vom hl. Cosmas wie ein chirurgisches Besteck hochgehaltene Spatel lässt ebenfalls an dieses Opfer Christi denken. Desgleichen die Meditation des hl. Franziskus über die Kreuzigung und schließlich auch die Geste des Christuskindes, das mit beiden Händen eine Brust der Mutter ergriffen hat, als wolle es Milch daraus hervordrücken. Nicht für sich selbst bereitet es Nahrung, sondern für den Betrachter, der stellvertretend für die ganze Menschheit fixiert wird.¹⁹³ Die Betonung des Geschlechtsteils mit der Implikation der Beschneidung und der Verzicht auf die lebenswichtige eigene Nahrung verbinden sich zum Opfermotiv.

Ähnlich wie in der *Pala di San Marco* sind die hll. Cosmas und Damian hier unerlässlich für die Vermittlung der theologischen Botschaft. Hier wie dort wird zugleich der Stifter repräsentiert. Die Farbregie der Tafel verbindet die hll. Cosmas und Damian aufs Engste mit der Madonna. Die drei Figuren leuchten als roter Akzent hervor, der sich im Gesims mit dem Fries aus Palle fortsetzt und von dort in den Raum greift: den Scheitelpunkt des Schildbogens vor der Chornische schmückt das Medici-Wappen in den gleichen Farben, Rot auf Gold.¹⁹⁴

¹⁹⁰ Vgl. J. Ruda, „Fra Filippo Lippi. Life and Work“, London 1993, S.163ff.

¹⁹¹ Da die Beschneidung im jüdischen Kultus den Bund Gottes mit Abraham symbolisiert, kann die Beschneidung Christi auch als Symbol des Neuen Bundes zwischen Gott und den Menschen gesehen werden. Vgl. 1. Mose 17, 10-14.

¹⁹² Die Vorhaut Christi zählt zu den wenigen primären Jesus-Reliquien; vgl. Angenendt, S.214f.

¹⁹³ Leo Steinberg hat die Betonung von Schambereich und Nahrungssymbol in Fra Filippos Tafel als Kombination zweier für die Menschheit unerlässlicher Triebe gedeutet, dem der Nahrungsaufnahme und dem der Fortpflanzung. Er zitiert dazu eine Predigtstelle bei Augustinus. Allerdings illustriert Steinberg seine Deutung mit einer Detailwiedergabe der Altartafel, die lediglich die Madonna und das Kind zeigt. Dieser Umstand verfälscht meines Erachtens die tatsächliche Aussage. Steinberg, „The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion“, New York 1983, S. 129f.

¹⁹⁴ Das nach Süden gerichtete Fenster in der Lünette der Altarwand muss die Kapelle ursprünglich mit vielfarbigem Licht erfüllt haben. Es zeigt die hll. Cosmas und Damian und zu deren Füßen einen Halbkreis mit dem Wappen der Medici. Vgl. Paatz, Bd. 1, S. 561.

Dennoch unterscheidet sich Fra Filippus Tafel nicht nur stilistisch von Beato Angelicos Werk. Die Distanz zwischen der Madonna und den begleitenden Heiligen ist deutlich verringert. Sie sind nicht nur gleich groß wiedergegeben, auch der Umstand, dass die Heiligen in Anwesenheit der Muttergottes und des Kindes sitzen, stellt einen Bruch mit der Konvention dar.¹⁹⁵

Sieht man von dem Familienwappen ab, tritt der Stifter lediglich als Einzelperson auf.¹⁹⁶

Allein der Namenspatron Cosimos erscheint und auch dieser musste auf den Ehrenplatz zur Rechten der Madonna verzichten. Ihn nimmt der hl. Damian ein, der in der Familienpropaganda eine nachgeordnete Rolle spielt. Der Heilige, den wir zuvor als „quasi funktionslos“ bezeichnet haben, ist dagegen im Franziskaner-Orden von großer Bedeutung. Das verfallene Kirchlein nahe Assisi, in dem Francesco Bernadone der göttliche Ruf erreichte, war dem hl. Damian geweiht.¹⁹⁷

Die linke Hand Damians in der Altartafel, die, wie wir oben sahen, eher auf die Architektur hinweist, als auf die Madonna, spielt vielleicht auf den Auftrag an, die Kirche wieder herzustellen.¹⁹⁸ Sein fixierender Blick ist eine Aufforderung an die Novizen dem gleichen Ruf zu folgen, der einst an Franziskus selbst ergangen war.

Wir müssen uns die Frage stellen, warum Cosimo de' Medici, der zur selben Zeit in San Marco mit so beispielloser Dominanz auftritt, sich hier in Santa Croce mit dem zweiten Platz begnügt und darüber hinaus ganz auf die Repräsentation weiterer Familienmitglieder verzichtet.¹⁹⁹

Zum einen wird die Antwort darin liegen, dass er es in Santa Croce mit einer viel einflussreicheren Ordensgemeinschaft zu tun hatte.²⁰⁰ Die Franziskaner von Santa Croce verdankten Cosimo nicht, wie die Dominikaner von San Marco, die Übertragung ihres Konvents an den Orden und praktisch den kompletten Neubau.²⁰¹

¹⁹⁵ Vgl. Ruda, S. 163.

¹⁹⁶ 1842 wird eine Tafel mit den hll. Petrus (Martyr ?) und Laurentius in der Kapelle erwähnt, die seitdem verschollen ist. Vgl. Paatz, Bd. 1, S.598.

¹⁹⁷ Vgl. Giovanni da Ceprano, (dt.) Otto Karrer, „Drei Gefährten Legende“, Zürich 1945, S. 40f. Gelegentlich scheint der antike Märtyrer Damian als Patron San Damianos bei Assisi mit dem 1072 verstorbenen hl. Petrus Damiani verwechselt worden zu sein, der auf einem Poliptychon von Giovanni di Paolo für die Klarissinnen in Siena als solcher erscheint. Vgl. Kat. Metropolitan Museum New York, 1988, „Painting in Renaissance Siena, 1420-1500“, S. 204f. Dieses Altarbild befindet sich in der Pinacoteca Nazionale in Siena.

¹⁹⁸ Vgl. LCI, Bd. 6, S. 259ff.

¹⁹⁹ Wenn man davon absieht, dass er möglicherweise zwei als Kinder verstorbene Brüder mit Namen Damiano und Antonio gehabt hat.

²⁰⁰ Vgl. G. A. Brucker, „Florenz, Stadtstaat, Kulturzentrum, Wirtschaftsmacht“, München 1984, S. 194ff.

²⁰¹ Vgl. H. Teubner, „San Marco in Florenz: Umbauten vor 1500. Ein Beitrag zum Werk des Michelozzo“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIII, 1979, S.244f.

In Santa Croce war Cosimo ein Stifter unter vielen, wenn auch womöglich der Großzügigste. Ob er sich Anforderungen aus dem Orden beugen musste, oder sich freiwillig beschied, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Vieles spricht dafür, dass Cosimo geschmeidig genug war, den besonderen Umständen des Ortes Rechnung zu tragen, sie sogar für die Übermittlung einer besonderen Botschaft zu nutzen.

Immerhin haben viele Generationen junger Männer ihr Noviziat unter dem Wappen der Medici zugebracht und so vielleicht in der frühen Zeit ihrer Berufung eine Bindung an den Kult von Cosmas und Damian entwickeln können.²⁰²

Zum anderen scheint die Tafel Fra Filippus einen Auftrag erfüllt zu haben, der Cosimo in diesem Fall wichtiger war, als die Demonstration der Bedeutung seiner Familie. Der Standpunkt, den Cosimo vertreten zu sehen wünschte, ist vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen innerhalb des Franziskaner-Ordens zu verstehen.

In den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts war unter den Franziskanern der Streit um die Armutsfrage erneut aufgebrochen.²⁰³ Die Diskussion darum, ob Jesus und die Apostel Eigentum besessen hätten, und wie ihnen zu folgen sei, spaltete den Orden in zwei Strömungen. Eine Gruppe bejahte die Frage und plädierte für Eigentum, verbunden jedoch mit äußerster persönlicher Genügsamkeit. Sie repräsentierte eine Praxis, die sich bereits etabliert hatte und deren Mitglieder als „Konventuale“, der Konvention folgend, bezeichnet wurden.

Die andere Gruppe lehnte Eigentum ab und wollte lediglich Besitz, also eine Nutzung von Fremdeigentum zulassen. Ihre Mitglieder wurden „Observanten“ genannt, weil sie für sich in Anspruch nahmen der Regel des hl. Franz streng zu folgen, „regularis observantiae“.²⁰⁴ Die Observanten erhielten durch die Neubelebung des Wanderpredigtums im 15. Jahrhundert starken Zulauf.

²⁰² Sowohl über dem Portal Michelozzos, das von der Kirche in den Trakt der Novizen führt, als auch in deren Dormitorium findet sich das Wappen der Medici. Im Schlaftrakt erscheinen die hll. Cosmas und Damian in einem Fresko von 1456, vgl. Paatz, Bd. I, S. 562.

²⁰³ Die Debatte wurde nicht allein von Franziskanern geführt, war bei ihnen aber mit der Frage ihrer Existenz verknüpft. Vgl. W. Nigg, „Vom Geheimnis der Mönche“, Zürich 1990, S. 249ff.

²⁰⁴ Die Ablehnung von Eigentum betrifft streng genommen beide Gruppen. Die Konventualen haben den Gebrauch von Fremdeigentum jedoch großzügiger ausgelegt. Ihre Kirchen und Klöster waren häufig aufwendige Bauten und durch die Frömmigkeit der Menschen prächtig ausgestattet. Die Observanten wollten dagegen radikal zum Wandermönchtum der ersten Jahre des Ordens zurückkehren. Dass sie dies nicht taten, macht die Unterscheidung beider Zweige letzten Endes zu einer Frage von Details. Vgl. G. Schwaiger (Hg), „Mönchtum, Orden, Klöster“, München 1993, S. 188ff. Besonders S. 197ff. Eine gute Darstellung des Armutsstreites auch bei Iris Origo, „Der Heilige der Toskana. Leben und Zeit des Bernhardin von Siena“, München 1989, S. 170ff.

In Santa Croce, einem der wichtigsten Zentren des Franziskanertums überhaupt, folgte man überwiegend den Ansichten der Konventualen.²⁰⁵ Fra Filippo's Tafel, die Cosimo in die Kapelle der Novizen Santa Croces stiftete, zeigt dagegen deutliche Tendenzen zur Observanz.²⁰⁶ Die Betonung des hl. Damian führt zu den Anfängen des Ordens zurück, als deren getreue Sachwalter sich die franziskanischen Observanten darstellten.

Von Cosimo de' Medici wissen wir, dass er die Bewegung der Observanz spätestens seit 1417 massiv unterstützte. Er ließ nicht nur den Franziskaner Konvent von Bosco ai Frati praktisch neu errichten und ausstatten, sondern auch sein Engagement für die Dominikaner von San Marco stellte eine Unterstützung der Observanz, wenn auch eines anderen Ordens dar.²⁰⁷ Wie wir später noch sehen werden, fehlen selbst in der Kapelle des in den 1440er Jahren emporwachsenden neuen Familienpalastes nicht die Hinweise dieses Beistands.

Die These, Cosimo de' Medici zeige sich mit der Stiftung des Novizen-Internats und besonders der Altartafel der zugehörigen Kapelle als Patron der Observanz, erhärtet sich bei einem Blick auf deren Predella.

Sie bestand ursprünglich aus fünf Tafeln, die von Francesco Pesellino ausgeführt wurden. Ihre einstige Reihenfolge ergibt sich aus der Zuordnung zu den Heiligen der Pala. Unterhalb des hl. Franziskus war demnach als erste Tafel links, dessen „Stigmatisation“ wiedergegeben (Abb. 17a). Dem hl. Damian war als zweite Tafel das „Martyrium von Cosmas und Damian“ zugeordnet (Abb. 17b). Unterhalb der Madonna folgte drittens „Die Anbetung des Kindes“ (Abb. 17c). viertens „Die Wunderheilung des Diakons Justinian“ unterhalb des hl. Cosmas und schließlich als fünfte Szene „Antonius von Padua und das Herz des Wucherers“, die diesem Heiligen zugeordnet war (Abb. 14d/e).²⁰⁸

Gerade diese letzte Tafel lässt sich im Sinne der Ideale der Observanz lesen. Sie zeigt Antonius von einer Kanzel herab gegen das Laster der Wucherei predigen.

²⁰⁵ Ich bin Fra Giuliano vom Ordo Fratrum Minorum Conventualium dankbar für seine Beantwortung meiner diesbezüglichen Frage via email. 1517 wurden die Franziskaner von Papst Leo X., also dem Urenkel Cosimos, in zwei unabhängige Orden geteilt. Vgl. Schwaiger, S. 199.

²⁰⁶ Es ist hier nicht unternommen worden Fra Filippo Lippis Einstellung zur Observanz in Erfahrung zu bringen. Sein Orden, die Karmeliter, waren allerdings, wie die anderen drei Bettelorden auch, in einen Konflikt um die Armutsfrage verstrickt. Nach den 1434 durch Papst Eugen IV. gewährten Erleichterungen des Ordenslebens wurde der Ruf nach Rückkehr zur ursprünglichen Strenge lauter. Vgl. Schwaiger, S. 275. Wenn auch Fra Filippo's berühmter Lebenswandel nicht eben nahe legt, dass er ein Sympathisant der Observanz gewesen sein könnte, so ist doch nicht zu bezweifeln, dass er an der Auseinandersetzung teil gehabt haben muss.

²⁰⁷ Vgl. Robinson in: Ames-Lewis 1992.

²⁰⁸ „Die Stigmatisation des hl. Franziskus“ und „Antonius von Padua und das Herz des Wucherers“ befinden sich im Louvre in Paris, Inv. 1814 Nr. 418. Die übrigen drei Szenen sind in den Uffizien, Inv. 1890 Nr. 8355.

In der aufgebahrten Leiche eines Wucherers sucht man auf Antonios Geheiß vergeblich nach dem Herz, das schließlich in einer Geldtruhe gefunden wird. Die Geschichte verbindet zwei der wichtigsten Motive der franziskanischen Observanz, Predigt und Armut. Zwar scheint hinsichtlich des Auftraggebers das Thema unangebracht. Immerhin waren Cosimos außergewöhnliche Stiftungen in San Marco mit seiner Sorge begründet worden, er sei bei der Ausübung von Regierungsverantwortung zwangsläufig in den Besitz unrechtmäßiger Gelder gelangt.²⁰⁹ Aber gerade deshalb dürfte Cosimo eine Szene, wie die Predigt des Antonius gegen den Wucher ausdrücklich gewünscht haben. Sie passt sehr gut zu dem Bild das er in der *Pala del Noviziato* von sich zu geben beabsichtigte. Nämlich das eines großzügigen Stifters, der sich im Dienste der Sache bescheiden im Hintergrund hält.

Auch die anderen Tafeln der Predella lassen sich in diesem Sinne interpretieren. Während die Stigmatisation des Franziskus an die Legitimation seines Weges erinnert, thematisieren die Szenen mit den hll. Cosmas und Damian sowohl deren Märtyrertum, d.h. den Opfertod für den wahren Glauben, als auch das Motiv des unentgeltlichen Heilens. Beide Aspekte, das Eintreten für die richtige Sache bis zur Selbstaufgabe und die Uneigennützigkeit dieses Handelns, können als ursprüngliche franziskanische Tugenden verstanden werden.

Die offenkundige Kenntnis antiker Vorbilder, die in der Darstellung des Martyriums der Brüder deutlich wird, betont außerdem Alter und Würde von Cosimos Schutzheiligen.²¹⁰

Allein darin gehen sie den Franziskaner-Heiligen voran.

Mit seiner Stiftung des Novizentrakts in Santa Croce versucht Cosimo de' Medici offenbar in der Auseinandersetzung um die Armutsfrage eine strategisch günstige Stellung zu beziehen. Das Noviziat ist die Lebensader des Ordens und musste jeden Neuankömmling beeinflussen. Zugleich stellt die Altartafel Fra Filippus einen Gegenstand von hohem Wert dar, der mit der Darstellung kostbarer Materialien im Umfeld von Santa Croce mit seiner traditionell reichen Ausstattung und der Zugehörigkeit zum konventualen Zweig des Ordens, keinen Fremdkörper darstellt.²¹¹ Für unsere Untersuchung ist interessant, dass Cosimo seinen Namenspatron in Santa Croce in anderer Art und Weise einsetzt, als in San Lorenzo und San Marco. Dort war die Betonung des familären, um nicht zu sagen des dynastischen, Zusammenhangs

²⁰⁹ Siehe in der Lebensbeschreibung Cosimos von Vespasiano da Bisticci.

²¹⁰ Sitzmotiv und Gewanddraperie des Lysias reflektieren Vorbilder römischer Glyptik, wie z. B. ein Relief des 2. Jht. in der Attika des Konstantinsbogens, das Kaiser Marc Aurel bei der Vergabe von Geschenken zeigt.

²¹¹ Eine solche Position passt sehr gut zur Haltung des hl. Bernhardin von Siena, der 1421 zum Vikar der Observanten in Umbrien und der Toskana ernannt wurde und in der Armutsauseinandersetzung stets gemäßigt auftrat. Bernhardin hat auf seinen vielen Reisen auch Santa Croce, ein Haus der Konventualen, mehrfach besucht und in der Kirche gepredigt. Hierzu Origo 1989, S. 165 u. 170ff.

vorherrschend. Hier stehen die hll. Cosmas und Damian für ein persönliches Interesse Cosimos, das uns noch beschäftigen wird.

IV. Die Namenspatrone im Mugello

Während die Verbreitung der Namenspatrone im Stadtgebiet von Florenz schon aufgrund der prominent gewählten, oder durch die Eingriffe Cosimos vielleicht erst prominent gemachten, Orte strategischen Charakter zu haben scheint, treten die Patrone auch in der den Medici angestammten Region auf, dem Mugello, nördlich von Florenz.

1. Die Pala für Bosco ai Frati

Mit der Altartafel für den Franziskaner Konvent San Bonaventura in Bosco ai Frati nahe den Medici-Villen Cafaggiolo und Il Trebbio, führte Beato Angelico einen weiteren Auftrag Cosimo de' Medicis aus (Abb. 22).²¹²

Bereits seit ca. 1417 hatten Giovanni di Bicci und seine Söhne Cosimo und Lorenzo dem gerade erst neu besiedelten kleinen Kloster und damit der franziskanischen Reformbewegung der Observanz ihre Aufmerksamkeit geschenkt.²¹³ Schließlich erwarb Cosimo, vermutlich gemeinsam mit seinem Bruder -, die Patronatsrechte der Kirche und ließ umfangreiche Instandsetzungsarbeiten beginnen, die einem Neubau der Anlage gleichkamen.

Die Entstehung des Altarbildes um 1450 fällt zusammen mit der Vollendung dieser Maßnahmen, aber auch mit weiteren Bauaktivitäten der Medici im Mugello.²¹⁴ Als frühest mögliches Datum für die Erteilung des Auftrags an Fra Angelico gilt der 20. Mai 1450, der Tag der Kanonisation des Bernhardin von Siena, der in der Predella dargestellt ist.²¹⁵

²¹² Das Kloster war ursprünglich Franz v. Assisi geweiht. Erst nach dem 14. 4. 1482, dem Tag der Kanonisation des Bonaventura (um 1217-1274), kann die Weihe auf den einstigen Ordensgeneral der Franziskaner übertragen worden sein. Vgl. LCI, Bd. 5, S. 420f.

Trotz eines fehlenden urkundlichen Beweises für die Auftraggeberschaft Cosimos kommen nur er oder sein Sohn Piero, -im väterlichen Namen -, dafür in Frage.

²¹³ Vgl. Robinson, in: Ames-Lewis 1992, S. 185ff.

²¹⁴ 1451 erwarb Cosimo de' Medici das südlich gelegene Cafaggiolo aus Familienbesitz und ließ hier umfangreiche Baumaßnahmen beginnen. Auch im nahen Il Trebbio wurde seit diesem Jahr gebaut, allerdings für Cosimos Neffen und früheren Mündel Pierfrancesco di Lorenzo.

²¹⁵ Der am 20.5. 1444 gestorbene Bernhardin wurde bereits sechs Jahre später, vermutlich am 20. Mai, 1450 Heilig gesprochen. LCI, Bd. 5, S. 389. Siehe auch Origo 1989, 202ff. Möglicherweise entstand die Tafel jedoch kurz vor der Kanonisation Bernhardins.

Im 19. Jahrhundert gelangte das Bild in die Uffizien und schließlich ins Museo di San Marco. Vermutlich zu dieser Zeit wurden die Haupttafel und die Predella an beiden Seiten um je ca. 12 cm beschnitten, was die Komposition kompakter erscheinen lässt.

Der Aufbau der *Pala für Bosco ai Frati* knüpft an Fra Angelicos frühere Darstellungen der Sacra Conversazione an, die wir bereits betrachtet haben. Anzahl und Verteilung der Protagonisten sind dem gegenüber reduziert und vereinfacht. Insbesondere die Predella trägt mit ihrem Verzicht auf Erzählerisches und durch ihren Rückgriff auf die Tradition von halbfigürlich dargestellten Heiligen dem abgelegenen, ländlichen Bestimmungsort Rechnung.²¹⁶

Die rückwärtige Architektur der Szene erhebt sich vor einer in nächtliches Licht getauchten Landschaft. Baumwipfel von Palmen, Zypressen und Orangen- oder Granatapfelbäumen ragen über die niedrigeren Mauern links und rechts empor. Diese Mauern sind im Wechsel von Halbsäulen und Nischen rhythmisiert. Die Halbsäulen werden von Kompositkapitellen bekrönt. Muschelkonchen, jede Zweite umgekehrt, schließen die rötlich eingelegten Nischen nach oben ab. In der Mitte ist die Architektur in Form einer Apsis erhöht, deren Kalotte von ausstrahlenden Graten unterteilt wird. Ein Gesims, das Apsis und Kalotte trennt, verläuft als Bekrönung auch auf beiden Seiten über die flankierenden Mauern. Rote Palle schmücken das Gesims jeweils oberhalb der Pilaster. Der mittlere Aufbau der Rückwand erinnert weniger an die früheren Altartafeln Fra Angelicos mit gleichem Thema, als an antike Baumotive.

Vorbilder, wie die Hauptnische der Maxentius Basilika, die Apsis der westlichen Cella des Venus und Roma Tempels auf dem Forum Romanum, oder andere römische Beispiele mögen Fra Angelico angeregt haben. Zwischen 1447 und 1449 hat er vergleichbare Elemente bereits in den Fresken der Cappella Nicolina im Vatikan, - dort besonders in der Szene „Der hl. Laurentius vor Valerian“ -, wiedergegeben.

Vor der mit goldenem Stoff verhängten Apsis sitzt die Madonna auf einem gleichfalls mit Goldtuch verhüllten und mit einem großen Kissen belegten Taburett. Dieses steht auf einer niedrigen Stufe. Die Kleidung Mariens ist ganz in Blau, der teuersten Farbe, ausgeführt. Das Gewand wird unterhalb der Brust von einem Band mit Goldbordüren gehalten. Der weite Mantel ist grün gefüttert und golden gesäumt. Er bedeckt Haupt, Schultern und die ganze untere Partie des Körpers Mariens. Auf der rechten Schulter schmückt ihn ein goldener Stern. Ein großer, inschriftlich bezeichneter Nimbus hinterfängt das Haupt der Jungfrau.

²¹⁶ Die narrativen Predellen gehören eigentlich zu den Errungenschaften franziskanischer Bildprogramme.

Das unbedeckte Kind steht auf dem linken Oberschenkel der Mutter. Es hat seinen Kopf an ihre Wange geschmiegt und blickt sie an. Hinter dem Kopf liegt ein Kreuznimbus. In der rechten Hand, die auf der mütterlichen Schulter ruht, hält es einen aufgesprungenen Granatapfel. Mutter und Kind werden von zwei kleineren Engeln in roten Gewändern, die links und rechts hinter dem Taburett stehen verehrt. Im Vordergrund flankieren zwei Gruppen von jeweils drei Heiligen die Personen in der Mitte.

Die Ehrenseite nehmen drei Ordensheilige ein. Franz von Assisi steht als Patron der Kirche dicht neben der Madonna auf einer in den Boden eingelassenen Marmorplatte. Er trägt hier eine graue Kutte seines Ordens, üblicherweise ist sie braun, bzw. grau-braun, mit der dreifach geknoteten Kordel als Gürtel. An den Händen und seinen bloßen Füßen, sowie durch einen Schlitz in dem Gewand sind die Wunden seiner Stigmatisation zu erkennen. Mit seiner rechten Hand führt er einen Redegestus aus, der dem neben ihm stehenden hl. Antonius von Padua zu gelten scheint. Ihn blickt Franziskus auch an. In seiner anderen Hand hält er ein geschlossenes Buch als dessen Inhalt wir, da kein Evangelium oder andere hier relevante Schriften gemeint sein dürften, die Ordensregeln vermuten können.

Auch Antonius trägt das Ordensgewand. Er ist im Profil nach rechts wiedergegeben. Sein Blick und die in Verehrung aneinander gelegten Handflächen gelten der Mutter und dem Kind. Sein Nimbus ist, wie der des Franziskus, inschriftlich bezeichnet.

Zwischen diesen beiden Figuren ist, hinter ihnen und stark überschritten, der hl. Ludwig von Toulouse zu erkennen. Mitra und Stab, insbesondere dessen nach außen gedrehte Krümme, weisen auf sein Bischofsamt hin. Unter dem prächtigen Ornat trägt er, am Halsausschnitt sichtbar, das Ordenskleid. Der Nimbus des Heiligen ist nicht beschriftet, seine Kleidung und sein jugendliches Gesicht erlauben jedoch, ihn zu identifizieren.

Zur Linken der Madonna stehen die hll. Cosmas und Damian sowie der hl. Petrus Martyr. Die Nimben der Brüder sind ebenfalls nicht beschriftet, so dass eine Unterscheidung lediglich aus der kompositorischen Einbindung möglich ist. Der nahe beim Thron stehende, offenbar ältere Bruder mit längeren Haaren und etwas volleren Gesichtszügen dürfte der hl. Cosmas sein.

Wie sein Pendant Franziskus auf der anderen Seite, steht er in exponierter Position auf einer Marmorplatte und blickt sich zu dem außen stehenden Heiligen um. In den Händen hält er sein Attribut, das Arzneigefäß und einen kleinen Palmzweig zum Zeichen des Martyriums. Bekleidet ist er mit blauem Gewand und pelzgefüttertem, rötlichen Mantel, leuchtend roter, pelzverbrämter Mütze und gleichfarbigen Stiefeln. Soweit zu erkennen, ist der im Hintergrund stark überschritten platzierte Damian identisch gekleidet. Auch er hält einen Palmzweig, während ein Arzneigefäß nicht zu sehen ist.

Am rechten Bildrand erscheint Petrus Martyr. Dieser ist in seinem Nimbus benannt und darüber hinaus an seinem weiß-schwarzen Dominikanerhabit und der blutenden Wunde auf dem Kopf zu erkennen. In der rechten Hand hält er einen Palmzweig als sei dies eine Schreibfeder, in der Linken ein rot eingebundenes Buch. Der Heilige ist annähernd im Profil nach links wiedergegeben und scheint den gegenüber stehenden Antonius von Padua anzublicken.

a. Die Armut des Ordens, das Recht des Patrons und die zwei Naturen Gottes

Die Figuren der Tafel sind nach ähnlichen Prinzipien im Bildraum verteilt, wie wir sie schon bei der *Pala di San Marco* und der *Pala d' Annalena* gesehen haben. Drei kompositorisch hervorgehobene und zugleich inhaltlich definierte sowie hierarchisch abgestufte Gruppen bestimmen den Aufbau.

Das Zentrum bilden die Madonna mit dem Kind und die zwei Engel, die einen eigenen vertikal angelegten Bildraum dominieren. Die apsidiale Architektur im Hintergrund dieser Gruppe und der verschwenderische Einsatz von Gold bekräftigen ihren himmlischen Charakter. Den Ehrenplatz neben der Spitze der Hierarchie nimmt die Gruppe der Ordensheiligen ein. Unter ihnen ist Franziskus als Titelheiliger der Kirche hervorgehoben. Auf der anderen Seite erscheinen als Gruppe heiliger Märtyrer die Stifterpatrone. Parallel zu Franziskus ist hier der Namenspatron Cosimos herausgestellt.

In diesen beiden Heiligengruppen korrespondieren die Figuren sowohl mit den kleineren Nischen der rückwärtigen Architektur, als auch von Gruppe zu Gruppe untereinander. Wie wir gesehen haben sind Franziskus und Cosmas einander durch Position, Standmotiv und Blickrichtung angeglichen. Auch Antonius und Petrus Martyr sind miteinander verbunden. Nicht nur durch ihre gleiche Position am jeweiligen Bildrand, sondern auch durch inhaltliche Motive: beide haben sich als Prediger gegen die Ketzerei hervorgetan.²¹⁷

Der ikonographische Zusammenhang der Tafel wird von solchen inhaltlichen Korrespondenzen geprägt. So stellt der Granatapfel in der Hand des Christuskindes aufgrund seiner Auferstehungssymbolik eine Verbindung zu dem Schmerzensmann in der Predella her, der den eucharistischen Christus zeigt.²¹⁸

²¹⁷ Beide predigten gegen die Katharer, Antonius in Südfrankreich und Oberitalien, Petrus Martyr in Ober- und Mittelitalien. Vgl. zu Antonius, LCI, Bd. 5, S. 219; Petrus Martyr, ebenda, Bd. 8, S. 185.

²¹⁸ Ebd., Bd. 2, S. 198 bzw. Bd. 4, S. 87 ff.

Blick und Gebetsgestus des hl. Antonius sind auf das Christuskind gerichtet und erinnern damit an die Erscheinung des Christuskindes, die dem Heiligen zuteil wurde.²¹⁹ Diese Vision des Mensch gewordenen Gottes steht hier in engem Zusammenhang zu den Stigmata des hl. Franziskus. Diese sind als Zeichen tiefer Verbundenheit mit dem leidenden Christus zugleich eine Erfahrung des auferstandenen Gottes. Lesbar ist hier also ein Bekenntnis zu den zwei Naturen Gottes.

Gemeinsam stehen die drei Ordensheiligen für das Armutsideal der Franziskaner im Allgemeinen und der Observanz im Besonderen. Neben dem Vorbild, das Franziskus in dieser Hinsicht darstellt, verkörpert besonders der Verzicht des hl. Ludwig von Toulouse auf den Thron von Neapel ein entsprechendes Exempel. Seine Anwesenheit ist hierdurch und durch die damit verbundene Popularität Ludwigs im Franziskaner-Orden hinlänglich begründet. Darüber hinaus könnte der Stifter der Tafel ein anderes Interesse an seiner Darstellung gehabt haben. Der hl. Ludwig von Toulouse war als Mitglied des in Neapel regierenden Hauses Anjou dessen Schutzpatron. Seine Darstellung diente den Anjou zur Legitimation ihrer Herrschaft.²²⁰ Diese endete jedoch 1442 mit der Vertreibung König Renés durch den konkurrierenden Thronprätendenten Alfonso von Aragon.

Cosimo de' Medici gehörte zu den Parteigängern der Anjou. Auch nach ihrer Vertreibung unterstützte er sie schon deswegen, weil Alfonso von Aragon 1447 das Herzogtum Mailand geerbt hatte. Die Herrschaft in Mailand aber versuchte Cosimo seinem alten Freund und Verbündeten Francesco Sforza zu verschaffen. Wäre Alfonso, der bereits König von Aragon, Neapel und Sizilien war, tatsächlich Herrscher über die Lombardei geworden, hätte er die traditionelle Expansionspolitik der ausgestorbenen Visconti-Herzöge fortsetzen und eine stetige Bedrohung für Florenz darstellen können. Der Versuch einer Einigung Italiens unter aragonesischer Herrschaft wäre die Folge gewesen.

Die Unterstützung der Anjou in ihren Ansprüchen auf Neapel war die konsequente Politik im Angesicht einer solchen Bedrohung. Sie war darüber hinaus der Preis für die Anerkennung Francesco Sforzas als Herzog von Mailand durch die Franzosen. Diese hatten selbst Ansprüche auf das Herzogtum, auf die sie - vorerst - gegen die Hilfe des reichen Florenz bei der Rückeroberung Neapels verzichteten.²²¹

²¹⁹ Ebd., Bd. 5, S. 222.

²²⁰ So in der Tafel Simone Martinis, die 1317 anlässlich der Kanonisation Ludwigs entstand und die Krönung des Robert von Anjou zum König von Neapel durch seinen heiligen Bruder zeigt. Heute im Museum Capodimonte, Neapel, Inv. Q 34. Ludwig von Toulouse war außerdem Patron der in Florenz mächtigen *parte guelfa* sowie des Franziskaner Ordens. Vgl. LCI, Bd. 7, S. 443.

²²¹ Vgl. Hibbert, S.83ff. Die hier komprimiert wiedergegebenen Ereignisse, führten 1453 zum Frieden von Lodi, der den *status quo* in Italien für die nächsten vier Jahrzehnte festschreiben sollte.

Die Präsenz des hl. Ludwig von Toulouse in der *Pala von Bosco ai Frati* dokumentiert somit neben der spezifisch Franziskanischen Bedeutungsebene auch die politische Allianz der Medici mit den Anjou, Francesco Sforza und dem König von Frankreich.²²² Dieser Aspekt wird möglicherweise durch die Tatsache bestärkt, dass Ludwig von Toulouse die einzige Figur in der Haupttafel ist, die, wiewohl im Hintergrund stehend, den Blickkontakt zum Betrachter herstellt.²²³

Vielleicht kann man sogar so weit gehen anzunehmen, die Tafel sei im März 1450 in Auftrag gegeben worden. In diesem Monat ergriff Francesco Sforza Besitz von Mailand und Cosimos Verpflichtungen wären einzulösen gewesen.

Dies träfe sich mit einer Frage, die sich hinsichtlich der Datierung der Pala stellt. Da die Tafel in erster Linie die Ideale der Franziskanischen Observanz reflektiert, ist es eigentlich unverständlich, dass der wichtigste Heilige der Observanz, Bernhardin von Siena, lediglich in der Predella erscheint. Eine Erklärung könnte sein, dass die Tafel vor der Kanonisation Bernhardins im Mai 1450 begonnen wurde. Der Wunsch durch seine Darstellung den Anspruch auf Kanonisation zu befördern, kollidierte vielleicht mit der Scheu dies an herausragender Stelle zu tun. Obwohl es Beispiele gibt, die Bernhardin bereits vor seiner Heiligsprechung mit Nimbus zeigen, entschloss man sich für die weniger provozierende Repräsentation in der Predella.²²⁴ Dort jedenfalls nimmt Bernhardin insofern eine besondere Position ein, als er der einzige, der sechs dargestellten Heiligen ist, der den Betrachter anblickt.

Bevor wir uns weiter mit der Predella beschäftigen, wollen wir näher auf die Gruppe der Namenspatrone im rechten Bildfeld eingehen. Dort erscheinen die Schutzheiligen Cosimos und seines ältesten Sohnes Piero. Kein weiteres Familienmitglied ist berücksichtigt.²²⁵ Wenn die hll. Cosmas und Damian hier nicht allein für Cosimo stehen, sondern auch die Familie insgesamt meinen, so wohl in dem Sinne, dass Cosimo als Patriarch die Familie vertritt. Dies

²²² Am Rande sei erwähnt, dass Franz v. Assisi der Namenspatron Francesco Sforzas war.

²²³ Bei Cosmas, Damian und Ludwig sind die Nimben jeweils unbeschriftet. Zunächst sollte hier erwogen werden darin eine Gemeinsamkeit im Sinne der oben angeführten Interpretation zu sehen. Es ist jedoch der Schluss zu ziehen, dass dieser Aspekt kompositorisch bedingt ist. Die drei Heiligen tragen Kopfbedeckungen, so dass für Inschriften kein Platz blieb.

²²⁴ Beispielsweise eine Tafel des Colantonio von ca. 1445 im Museo Capodimonte, Neapel, Inv. Q 21. Diese zeigt die Ausgabe der Ordensregel durch den hl. Franziskus. Bernhardin ist neben Franziskus und unter dem Bischofsstab des hl. Ludwig von Toulouse deutlich zu erkennen. Ebenso deutlich ist sein Nimbus zu erkennen. Die verhältnismäßig häufigen Darstellungen Bernhardins bereits kurz nach seinem Tod, meist allerdings ohne Nimbus, entsprechen seiner außergewöhnlichen Popularität und dokumentieren mit welchem Nachdruck der OFM seine Kanonisation betrieb.

²²⁵ Die Möglichkeit, dass der hl. Franziskus hier als Namenspatron Pierfrancesco di Lorenzos erscheint schliesse ich aus. Dies würde bedeuten, dass Cosimo seinem Neffen und Mündel den Ehrenplatz in der Tafel hätte zuweisen lassen. Eine dem Seelenheil Antonios, des frühverstorbenen Bruders Cosimos gewidmete Erinnerung durch dessen Namenspatron ist an dieser Stelle ebenso unwahrscheinlich.

passt jedenfalls dazu, dass sonst nur der Namenspatron seines ältesten Sohnes dargestellt ist. Unabhängig von der herausragenden Rolle des jüngeren Sohnes Giovanni in den wirtschaftlichen und politischen Geschäften der Familie, bleibt der älteste das zukünftige Familienoberhaupt.²²⁶ Damit wird Piero im Übrigen auch als der zukünftige Inhaber der Patronatsrechte an der Kirche vorgestellt. Ein Punkt, der für die regelmäßigen Betrachter der Altartafel, die Mönche des Konvents, von Bedeutung gewesen sein dürfte. Das Motiv des Blickkontakts der Namenspatrone von Vater und Sohn ist hier einmal mehr als eine Demonstration der Reihenfolge oder Nachfolge zu verstehen.²²⁷

b. Verehrung, Predigt, Studium. Die Predella

Wie eingangs festgestellt, ist die Predella der *Pala di Bosco ai Frati* mit ihrem Programm statuar aufgefasster Heiliger ungewöhnlich im Kontext franziskanischer Ausstattungen in der Mitte des 15. Jahrhunderts.²²⁸ Hierbei mag der Wunsch eine Rolle gespielt haben, der Tafel insgesamt einen Charakter zu geben, der den Anforderungen der Observanz besser entspricht. Auf jeden Fall verzichtet der Auftraggeber darauf die Bedeutung seiner Namenspatrone zu unterstreichen. In keinem der anderen Altarbilder mit den hll. Cosmas und Damian, die Cosimo in Auftrag gegeben hat, fehlen Predellenszenen mit Begebenheiten aus der Vita der Märtyrer Ärzte. Das ist umso bemerkenswerter, als Cosimo wohl bei keiner seiner Stiftungen so wenig Rücksichten zu nehmen hatte, wie in Bosco ai Frati.

Je drei in Halbfigur wiedergebene Heilige flankieren einen Schmerzensmann in der Mitte. Sie sind vor vergoldete Muschelkonchen gestellt, wobei die Nische hinter Christus in Farbe und Struktur an Bergkristall erinnert. Von links nach rechts erscheinen Dominikus und Bernhardin von Siena, Petrus und Paulus sowie Hieronymus und Benedikt von Nursia.²²⁹ Über die heute stark beriebenen, gemalten Ornamentleisten hinweg, gelingt es Fra Angelico eine strenge Isolation der Heiligen durch Blickführungen zu vermeiden.

²²⁶ Giovanni scheint bis zu seinem frühen Tod als Nachfolger in den Bankgeschäften vorgesehen gewesen zu sein. Vgl. de Roover, S. 71, 76 u. S.85.

²²⁷ So z. B. in der Pala d'Annalena. Dies bedeutet nicht, dass die Heiligen ihre eigene Identität verlieren und zu blossen Stellvertretern ihrer Schutzbefohlenen werden. Dale Kent kritisiert eine solche Lesart. Vgl. Kent, D. New Haven/London 2000, S. 141.

²²⁸ Vgl. D. Blume, „Ordenskonkurrenz und Bildpolitik. Franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutsstreit“, in: Belting/Blume (Hg.), S. 149ff, besonders S. 154.

²²⁹ Die Heiligen sind anhand physiognomischer Züge und ihrer Attribute zu identifizieren. Eine Beschriftung ihrer Nimben war anhand von Abbildungen nicht zu erkennen.

Die Apostelfürsten Petrus und Paulus nehmen die Positionen unmittelbar zur Rechten und Linken Christi ein und blicken ihn beide an. Benedikt, der als Begründer des Mönchtums im Westen gilt, trägt einen Stab, von dem Hieronymus gesagt haben soll, er sei der „Weggefährte des Mönchs“.²³⁰ Der Blick, den Benedikt dem Hieronymus zuwirft, deutet vielleicht darauf hin. Ebenso dürfte das geschlossene Buch in Benedikts linker Hand an seine für das Mönchtum grundlegende Regel erinnern.

Hieronymus liest in einem Buch, das in seiner linken Hand liegt während seine Rechte eine Schreibfeder hält, wohl eine Anspielung auf die Bibelübersetzung des Kirchenvaters.

Auf der anderen Seite betrachtet Dominikus, auch er mit Schreibfeder und geschlossenem Buch in den Händen als Regelverfasser gezeigt, den hl. Bernhardin von Siena. Dieser blickt seinerseits den Betrachter an. In seiner zum Gruß erhobenen linken Hand erscheint die Strahlenscheibe mit dem Christusmonogramm, während die andere einen Redegestus vollführt.

Die Anordnung der Heiligen, ihre Identität und ihre Blicke vermitteln die drei entscheidenden Botschaften der Predella: Verehrung, Predigt, Studium. Dominikus und Petrus wenden die Köpfe über ihre linke Schulter, Paulus und Benedikt über ihre rechte; sie senken sie dabei leicht in einer Geste der Verehrung.

Bernhardin scheint uns unmittelbar anzusprechen. Diese Ansprache dürfen wir nicht allein aufgrund seines Lebens als berühmter Prediger entsprechend interpretieren, sondern auch, weil Dominikus, der Gründer des Predigerordens ihn anblickt.

Hieronymus schließlich ist in einen Text vertieft, den er selbst geschrieben hat. Selbst wenn wir nicht wüssten, dass der Kirchenvater im Italien des 15. Jahrhunderts als Synonym für Gelehrsamkeit galt, müssten wir diese Art der Vertiefung als Studium deuten.²³¹

Die *Pala für Bosco ai Frati*, ein Auftrag Cosimos, oder für ihn in seinem Sinne bestellt, ist ihrer ursprünglichen Bestimmung als Hochaltartafel des Observanten Konvents ebenso angemessen, wie der Stellung des Kirchenpatrons.²³² Dabei wird ähnlich wie in der *Pala del Noviziato* deutlich, dass dieser sich mit ordensspezifischen Aussagen identifiziert. Anders als dort und in der *Pala di San Marco* aber übernimmt der Namenspatron Cosimos in der

²³⁰ Sachs, Badstübner, Neumann (Hg.), „Wörterbuch zur Christlichen Kunst“, Hanau o. J., S. 320.

²³¹ Vgl. H. Locher, „Domenico Ghirlandaio. Hieronymus im Gehäuse“, Frankfurt am Main, 1999, S. 39ff. Siehe auch A. Rosenauer, „Van Eyk und Italien“, in: Joachim Poeschke (Hg.), „Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter“, München 1993, S. 147ff.

²³² Aufgrund der Entstehungszeit der Tafel wird nicht ganz auszuschliessen sein, dass sie von Piero di Cosimo in Auftrag gegeben worden sein könnte. So wie zahlreiche andere Medici-Aufträge der 1440er und 1450er Jahre. Vgl. J. T. Paoletti, „...ha fatto Piero con volontà del padre...“, in: Beyer/Boucher, S. 221ff.

Komposition der Tafel für Bosco keine Vermittlerrolle sakraler Inhalte. Hinsichtlich der Darstellung der hll. Cosmas, Damian und Petrus Martyr kann eher von „Präsenz“ als von „Aktion“, gesprochen werden.

2. Die Pala für die Villa Cafaggiolo

Für die Praxis der Nachbenennung in der Familie Medici sowie den Umgang mit Namenspatronen und Altarpatronen ist die Tafel für die Kapelle der Villa di Cafaggiolo von besonderem Interesse (Abb. 23).

Das Landgut Cafaggiolo, Mittelpunkt einer stetig ansteigenden Zahl von Liegenschaften, wird erstmals 1359 als Eigentum der Medici genannt, dürfte sich aber schon früher in ihren Händen befunden haben.²³³ Nach ihm wird der Familienzweig benannt, dem auch Giovanni di Bicci und seine Nachkommen angehörten. Diese gelangten allerdings erst 1443 in den Besitz Cafaggiolos, das sie von Francesco di Giuliano erbten, dem letzten Nachkommen von Cosimos Vetter Averardo. In den Nachlass musste sich Cosimo mit seinem Neffen Pierfrancesco di Lorenzo teilen. Dieser lebte, seit dem Tod seines Vaters, 1440, als Mündel im Hause Cosimos. Als Pierfrancesco 1451 volljährig wurde, erhielt er die Ländereien von Il Trebbio, während Cafaggiolo im alleinigen Besitz Cosimos verblieb.²³⁴

Es ist sehr wahrscheinlich, dass Cosimos Enkel, der zwei Jahre darauf, 1453 geborene Giuliano nach dem Sohn Averardos benannt wurde.²³⁵ So lebte nicht nur der Name in der Familie fort, sondern es konnte sichtbar dokumentiert werden, dass die Linie Cosimos das bedeutende Erbe Giuliano di Averardos angetreten hatte.²³⁶ Möglicherweise verband man bereits zu dieser Zeit einen innerfamiliären Führungsanspruch mit dem Besitz von Cafaggiolo.²³⁷

²³³ Vgl. M. Azzi Visentini, „Die Italienische Villa. Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts, Stuttgart 1997, S. 46.

²³⁴ Vgl. de Roover, S.39.

²³⁵ Beide Söhne Piero di Cosimos erhielten Namen verstorbener Verwandter. Der Erstgeborene den von Cosimos 1440 verstorbenen Bruder Lorenzo, der Zweitgeborene den von Cosimos Cousin II. Grades, Giuliano di Averardo. Zu letzterem gab es auch durch die weibliche Linie eine enge Familienbeziehung. Giuliano di Averardo war mit Sandra di Filippo Tornabuoni verheiratet, einer Cousine Lucrezia Tornabuonis, also der Mutter des kleinen Giuliano. Vgl. hierzu D. Kent, „The Rise of the Medici. Faction in Florence – 1426-1434“, Oxford 1978, S. 55.

²³⁶ Das Cosimos Enkel nach Giuliano und nicht nach dessen Sohn Francesco, dem Letzten seiner Linie benannt worden ist, passt zu der bereits erwähnten Tradition bei der Nachbenennung eine Generation zu überspringen. Giuliano di Piero di Cosimo wird dadurch quasi dem Namen nach zum „Enkel“ Giuliano di Averardos. Die Familien der Vettern Cosimo und Averardo waren bereits auf politischem und geschäftlichem Gebiet eng verbunden. Vgl. Kent, D 1978, 41ff.

²³⁷ Cosimo galt allerdings schon vor dem Erwerb Cafaggiolos als Oberhaupt der ganzen Familie. Siehe hierzu Kent, D. 1978, S.42 u.43.

Als Architekt des Neubaus der Villa von Cafaggiolo gilt Michelozzo. Unsicher ist dagegen, ob schon der mit Michelozzo befreundete und 1436 verstorbene Giuliano di Averardo den Auftrag dazu erteilte oder, wie Vasari angibt, Cosimo selbst.²³⁸

Die später häufig umgebaute Kapelle befindet sich in dem ursprünglich letzten Raum des östlichen Flügels, welcher der rechten Schmalseite der Villa entspricht.²³⁹ Damit liegt sie in dem am weitesten vom Haupteingang unter dem Südturm entfernten Raum des Erdgeschosses. Sie ist trotzdem direkt vom Eingang her über den großen L-förmigen Innenhof zugänglich. So konnte sie dem Zweck dienen, den Alberti in seinen „Zehn Büchern über die Baukunst“ – allerdings erst 1452²⁴⁰ – für die Kapelle einer Villa nennt: „...wo der Fremde das Gebet der Gastfreundschaft sprechen und das Familienoberhaupt nach seiner Rückkehr von Gott Frieden und Ruhe für seine Familie erbitten kann. Hier wird er die Besucher begrüßen und sich mit Freunden beraten, wenn Entscheidungen zu treffen und andere Fragen zu erörtern sind.“²⁴¹

Der Altar in der Kapelle der Villa ist noch zu Lebzeiten Averardos (1373 –1434) den hll. Franziskus und Julianus geweiht worden, den Namenspatronen seines Sohnes und Enkels.²⁴² Bis heute hat sich die Altartafel erhalten, die entstand, als Cosimo bereits Eigentümer von Cafaggiolo geworden war. Sie wurde von Alesso Baldovinetti ausgeführt und befindet sich heute in den Uffizien.²⁴³ Sowohl die Predella als auch die originale Rahmung sind verloren.

Vor einem morgendlichen Himmel erhebt sich eine Reihe von Bäumen. An den Stämmen von Granatapfelbäumen, Pinien und Palmen, ist ein goldenes Brokattuch aufgehängt.

Davor, auf einer blühenden Wiese, sind acht Heilige um die Madonna mit dem Kind in der Mitte versammelt. Nur ein, unter ihrem einfachen Klappschemel ausgebreiteter, orientalischer Teppich markiert die Position Mariens. Diese ist in leichter Körperdrehung nach rechts wiedergegeben, sie trägt ein rotes Gewand und einen weiten dunkelblauen Mantel. In ihrem Schoß liegt das in ein braunes Hemdchen gehüllte Kind. Die blond gelockte Mutter hat den Kopf und ihre Augen leicht gesenkt um ihr Kind anzublicken. Die Hände hat sie dabei im Gebet aneinander gelegt. In der Form glattpolierter goldener Scheiben schwebt über den

²³⁸ Vasari, Bd. II.1, S. 271.

²³⁹ Zur Kapelle von Cafaggiolo vgl. A. Lillie, „Chiese delle Ville Medicee ai Tempi di Michelozzo“, in: Gabriele Morolli (Hg.), „Michelozzo. Scultore e Architetto, 1396-1472“, Florenz 1996.

²⁴⁰ In diesem Jahr verfasst; veröffentlicht 1458.

²⁴¹ Zitiert nach: G. Sciolla, „Die Medici Villen in der Toskana“, ohne Ort 1989, S.5f. Alberti fordert, dass die Kapelle vom Innenhof und einer Vorhalle aus zugänglich sei, ebenso, wie es in Cafaggiolo der Fall ist. Im Zusammenhang mit der Interpretation der Altartafel der Kapelle wird uns deren Funktion noch beschäftigen.

²⁴² Vgl. Kent, D. 2000, S. 148f.

²⁴³ Uffizien, Kat. Nr. 487.

Häuptern von Mutter und Kind jeweils ein Heiligenschein. Jener des Kindes ist mit einem Kreuz einbeschrieben. Die gleichen Nimben bekrönen auch alle anderen Heiligen.

Zur Rechten von Mutter und Kind steht Johannes der Täufer. Er ist als Jüngling dargestellt, mit bloßen Füßen und über seinem Fellgewand in einen roten Umhang gehüllt. Mit seiner rechten Hand deutet er auf das Kind und blickt dabei die Mutter an. Die linke Hand hält einen Kreuzstab und zugleich einen Überwurf des Umhangs.

Neben dem Täufer stehen die hll. Cosmas und Damian. Der Bruder am äußeren Bildrand, vermutlich Cosmas, ist etwas größer dargestellt. Nahezu seine ganze Gestalt ist sichtbar, während von Damian im Hintergrund im Wesentlichen nur Oberkörper und Haupt zu erkennen sind. Cosmas ist leicht zur Madonna hin gewendet. Ein Schaden in der Bildoberfläche macht es schwierig seinem Blick zu folgen. Er scheint auf die Madonna oder den hl. Antonius Abbas am gegenüberliegenden Bildrand gerichtet. In seiner Rechten hält Cosmas einen Palmzweig, in seiner Linken ein Arzneischächtelchen. Die Falten des roten, blaugefütterten Umhangs, den er über rotem Untergewand trägt, verschmelzen mit der Kleidung des Damian. Dieser blickt seinen Bruder an und hat die Hände im Gebetsgestus aneinander gelegt. Beide Brüder sind mit der pelzgefütterten roten Haube bedeckt.

Die unmittelbare Linke der Madonna nimmt der hl. Laurentius ein. Er ist in ein prachtvolles rotgoldenes Diakongewand gehüllt, das an der Vorderseite, oberhalb des Saums mit einem Rost, seinem Marterwerkzeug geschmückt ist. Sein Blick fällt über die Schulter Mariens auf das Kind. Seine Hände berühren sich betend.

Neben Laurentius, frontal zum Betrachter steht der hl. Julian. Seine Kleidung, kurzer blassroter Rock über leuchtend roten Strumpfhosen, goldener, mit weißem Pelz gefütterter und über die linke Schulter zurückgeschlagener Mantel, sowie weißlederne Handschuhe, entspricht der eines Edelmannes. Mit beiden Händen hält er ein auf dem Boden stehendes Schwert, dessen roter Griff und rot umwickelte Scheide zu sehen sind. Julian ist der einzige Dargestellte, der den Betrachter unverwandt anblickt. Am rechten Bildrand folgt der greise hl. Antonius Abbas. Dieser trägt ein langes, schwarzes Gewand und darüber einen dunkelgrauen Umhang. Während seine rechte Hand den Umhang fest zu halten scheint, hält seine Linke einen knorrigen Stab vor sich, der oben in einer perspektivisch verkürzten Tau-Form endet. Ein grauer, gegabelter Bart fällt ihm über die Brust. Sein Blick ist auf die Jungfrau gerichtet. Im Vordergrund knien betend der Madonna zugewendet und mit fliehenden Profilen, links der hl. Franziskus von Assisi und rechts der hl. Petrus Martyr. Beide sind gegenüber den anderen Figuren in kleinerem Maßstab wiedergegeben und tragen jeweils die Kutten ihrer Orden. Die Identität des Franziskus lässt sich lediglich aus der physiognomischen Charakterisierung als

asketischer junger Mann herleiten. Dagegen ist Petrus Martyr durch die blutende Kopfwunde und einen in seinem Rücken steckenden Dolch zu identifizieren. Offenbar sollte hier die Verwechslung mit dem hl. Dominikus ausdrücklich vermieden werden, der als Pendant zu Franziskus sonst hätte erwartet werden können.

Die fast ländlich anmutende Stimmung der *Pala für Cafaggiolo* erscheint auf den ersten Blick angemessen für den Altarschmuck einer Villa. Die Versammlung der Heiligen um die Muttergottes im Freien und das Fehlen jeglicher Architektur betonen diesen Charakter. Wenn man sich darüber hinaus die Aufstellung der Tafel vor der östlichen Schmalwand der Kapelle vorstellt, einer Außenwand, so erscheint die Malerei, wie ein Durchblick in die umgebende Landschaft bei Tagesanbruch.

Es gibt bisher keine Dokumente, die darüber Auskunft geben, wer als Auftraggeber der Tafel anzusehen ist. In Frage kommen Cosimo selbst, sein ältester Sohn Piero, sein jüngerer Sohn Giovanni – und, wie von Marylin Aronberg Lavin erstmals vermutet, Lucrezia Tornabuoni.²⁴⁴ Letztere interessante Vermutung ist aus kompositorischen und ikonographischen Gründen nicht ganz von der Hand zu weisen.

Die Tafel Baldovinettis besitzt eine zwar nicht ungewöhnliche, aber doch auffällige vertikale Betonung in der Gestalt der Madonna. Der Teppich zu ihren Füßen bildet die Grundfläche eines pyramidalen Aufbaus, der über dem Haupt Mariens in einer Palme seine Bekrönung und Überhöhung findet. Die Palme ist umso auffälliger, als sie im Verhältnis zu den anderen Bäumen sehr niedrig erscheint. Im Zusammenhang mit der Madonna und dem Kind kann sie einfach als Symbol des Lebens gedeutet werden.²⁴⁵ Ebenso möglich ist aber ein Hinweis auf die Prophetin Debora. Diese gilt als alttestamentarische Präfiguration Mariens²⁴⁶, und wird als unter einer Palme wohnend und Recht sprechend geschildert.²⁴⁷ Im so genannten Triumphlied der Debora²⁴⁸, sagt sie von sich selbst: *Es gebrach, an Regiment gebrach's in Israel, bis dass ich, Debora, aufkam, bis ich aufkam, eine Mutter in Israel*. Es erscheint mir durchaus plausibel, dass sich Lucrezia Tornabuoni anlässlich der Geburt ihres jüngeren Sohnes Giuliano, 1453, mit der alttestamentarischen Heldin Debora, der Mutter in Israel identifiziert. In diesem Zusammenhang ist es vielleicht bedeutsam, dass Lucrezia selbst nicht nach einer

²⁴⁴ Nach K. Lowe, „A Matter of Piety or of Family Tradition and Custom? The Artistic Patronage of Piero de' Medici and Lucrezia Tornabuoni“, in: Beyer/Boucher, S. 64 und Anm. 80.

²⁴⁵ LCI, Bd.3, S. 364.

²⁴⁶ Sachs/Badstübner/Neumann (Hg.), S. 94.

²⁴⁷ Richter 4. 5.

²⁴⁸ Richter 5. 7.

christlichen Heiligen benannt war²⁴⁹, sondern nach einer der drei vorbildhaften Heidinnen, die zu den Neun guten Heldinnen zählten.²⁵⁰ Dies mag den Wunsch nach einer biblischen Identifikationsfigur bestärkt haben.

Wie Katherine Lowe feststellt, stand Lucrezia Tornabuoni in dem Ruf einer aktiven Stifterin, ohne dass dies jedoch in gleichem Maße dokumentiert wäre.²⁵¹ Immerhin lässt auch die Deutung der anderen Heiligen in der *Pala di Cafaggiolo*, wenn auch nicht ausschließlich, die Annahme zu, Lucrezia habe die Tafel in Auftrag gegeben.

Die zu beiden Seiten der Madonna stehenden Heiligen sind die Namenspatrone der männlichen Mitglieder der Familie Cosimos, unter der Voraussetzung dieser habe tatsächlich zwei früh verstorbene Brüder mit Namen Damiano und Antonio gehabt.²⁵² Der Namenspatron Giovanni di Bicci, zugleich der seines Enkels Giovanni di Cosimo, nimmt den Ehrenplatz zur Rechten Mariens ein, begleitet von den Namenspatronen seiner Söhne Cosimo, Damiano, Lorenzo und Antonio. Der hl Laurentius ist dabei zugleich Patron des Urenkels, Lorenzo di Piero. Ergänzt wird die Reihe durch den Namensheiligen des Urenkels Giuliano di Piero. Die beiden knienden Heiligen repräsentieren die Enkel, den Sohn Lorenzo di Giovannis, Pierfrancesco und den Sohn Cosimos, Piero.

Johannes der Täufer und Franziskus von Assisi waren aber ebenfalls die Namenspatrone von Giovanni und Francesco Tornabuoni, dem Bruder und dem Vater Lucrezias. Wenn diese sich tatsächlich in der Rolle einer Debora/Maria zu sehen wünschte, so wäre sie in der pyramidalen Konstruktion, die wir oben ansprachen mit den beiden knienden Heiligen verbunden, den Patronen ihres Vaters und ihres Ehemannes. Den beiden Personen, mit denen ihr Schicksal als weibliche Angehörige der Florentiner Oberschicht aufs Engste verknüpft sein musste.²⁵³

²⁴⁹ Es ist unwahrscheinlich, dass Lucrezia Tornabuoni nach der einzigen christlichen Märtyrerin dieses Namens, Lucrezia von Mérida benannt war, deren spanischer Kult erst ab der Mitte des 15. Jahrhunderts durch die beiden Päpste aus dem Hause Borgia nach Italien gebracht wurde (Namenspatronin von Lucrezia Borgia).

²⁵⁰ Die drei Heidinnen sind Veturia, Virginia und Lucrezia. Zu den Neun guten Heldinnen zählten auch drei Jüdinnen, darunter Jael, deren Heldentat im Triumphlied der Debora geschildert wird! Richter 4.17-21 und 5. 24. Die beiden anderen sind Judith und Esther. Über diese hat Lucrezia Tornabuoni, vermutlich in den 1460er Jahren, anspruchsvolle und für eine Florentinerin des 15. Jht. ganz ungewöhnliche Lobgedichte verfasst, die ihr Interesse an den biblischen Frauen zeigen. Vgl. J. Tylus (Hg./Übersetzerin), „Lucrezia Tornabuoni de' Medici. Sacred Narratives“, Chicago/London 2001.

²⁵¹ Vgl. Anm. 238.

²⁵² Diese Annahme wird in der Forschung immer häufiger vertreten. Vgl. etwa Ames-Lewis 1993. Siehe auch J. Dunkerton, S. Foister, D. Gordon, N. Penny, „Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery“, London 1991, S. 274.

²⁵³ Zur Rolle der Frau in der Oberschicht im Florenz des 15. Jahrhunderts vgl.: E. G. Rosenthal, „The Position of Women in Renaissance Florence: neither Autonomy nor Subjection.“, in: Denley/Elam (Hg.), *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, London 1988
Auch über Johannes den Täufer verfasste Lucrezia Tornabuoni ein Lobgedicht.

Aus der Anordnung der Heiligen könnte man aber ebenso die Auftraggeberschaft von Cosimos in den Familiengeschäften so aktiven Sohnes Giovanni herauslesen. Sein Namenspatron, den er mit dem Großvater teilt nimmt ja die Ehrenposition in der Konstellation der Heiligen ein.

Das Verwirrspiel der Positionierungen wäre wohl nur zu lösen, wenn entweder die Auftraggeberschaft dokumentiert wäre, oder die zugehörige Predella auftauchte. Die Szenen der Predella müssten unter der Vielzahl der dargestellten Heiligen notwendigerweise eine Auswahl treffen, die eine Interpretation zulassen könnte. Dass die Tafel ursprünglich eine Predella besessen hat, ist sehr wahrscheinlich. Die vertikale Achse in dem Bild, bestehend aus Palme und Madonna, endet abrupt und dürfte in einer zentralen Szene der Predella gemündet haben.

Mit Sicherheit herauslesen lässt sich aus der Komposition wohl nur eine auffällige Marginalisierung der hll. Cosmas und Damian, sowie auch der zu klein wiedergegebenen knienden hll. Franz und Petrus. Ebenso deutlich ist neben der Betonung der Madonna die des hl. Julian, der den Blickkontakt zum Betrachter herstellt. Die Anwesenheit aller wichtigen Namenspatrone der Familie in der Tafel bestätigt vor diesem Hintergrund den Wunsch des Auftraggebers oder der Auftraggeberin die Übernahme eines Stammgutes des Clans zu dokumentieren. Daraus wird nicht allein der Stellenwert deutlich, den die Familie Cosimos diesem Grundbesitz beigemessen hat, sondern auch, welchen Rang für sie die Betonung weltlicher, familiärer Interessen bei der Gestaltung eines Kultgegenstands hatte. Im Rückblick auf die *Pala di Bosco ai Frati* und die der Novizen-Kapelle Santa Croce, wird außerdem die Flexibilität anschaulich, mit der hier wie dort den spezifischen ‚Erfordernissen‘ des Ortes Rechnung getragen wird. Im Folgenden zeigt sich, dass ein solcher Anspruch an gestalterische Originalität offensichtlich nicht auf den engen Kreis von Cosimos Familie beschränkt blieb.

3. Subordination und Emanzipation: Die Pala für die Villa il Trebbio

In dem Jahrzehnt zwischen 1490 und 1500 entstand als Werk Sandro Botticellis und seiner Werkstatt die Altartafel für das Kirchlein der Villa Trebbio (Abb. 24).²⁵⁴ Die Datierung des

²⁵⁴ Für diese Datierung vgl. C. Acidini Luchinat/M. Scalini (Hg.), „Die Pracht der Medici. Florenz und Europa“, Kat. München 1998, S. 61f.

Gemäldes ist nicht ganz unproblematisch, da sich, wie wir sehen werden, in ihm sowohl Aspekte aus dem Frühwerk Botticellis, als auch aus dessen späteren Arbeiten wieder finden. Auftraggeber der *Pala del Trebbio* war vermutlich Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (1463-1504), Eigentümer des Gutes zu der in Frage kommenden Zeit.²⁵⁵ Lorenzo di Pierfrancesco stammte aus dem jüngeren Zweig der Familie. Bis zu seiner Volljährigkeit im Jahre 1484, stand er unter der Vormundschaft seines Vetzters Lorenzos des Prächtigen. Nur ein Jahr, nachdem Lorenzo di Pierfrancesco offiziell seine Selbstständigkeit gewonnen hatte, kam es zu ersten Verstimmungen zwischen ihm und dem einstigen Vormund. 1485 erhoben er und sein jüngerer Bruder Giovanni den Vorwurf, ihr Vetter habe sich aus ihrem Vermögen bereichert.²⁵⁶

Lorenzo di Pierfrancesco hatte allerdings schon vor seiner Volljährigkeit, also offenkundig auf Wunsch und mit Billigung seines Vormunds am politischen Leben in Florenz teilgenommen.²⁵⁷ Auch die von Lorenzo dem Prächtigen arrangierte und 1482 geschlossene Ehe seines Mündels mit Semiramide Appiani spricht für die Einbindung des jüngeren Lorenzo in familiäre und politische Ziele durch den Älteren. Die ursprünglich pisanische Familie der Braut beherrschte Piombino sowie einen Grossteil des toskanischen Archipels. Außerdem waren die Appiani mit den aragonesischen Königen von Neapel und dem römischen Haus Colonna verschwägert.²⁵⁸ Lorenzo der Prachtige folgte mit einer außerhalb von Florenz gesuchten Verbindung offenbar dem Beispiel seiner eigenen Ehe mit Clarice Orsini.

Aus der für das Medici-Regime existentiellen Krise der Pazzi-Verschwörung war Lorenzo di Pierfrancesco allem Anschein nach mit dem Status eines Pretendenten hervorgegangen. Zu Lebzeiten Lorenzos des Prächtigen blieb die wachsende Konkurrenz der beiden Familienzweige unterschwellig. Erst nach dessen Tod 1492 spitzte sich der innerfamiliäre Konflikt zu. 1494 schlugen sich die beiden Söhne Pierfrancescos auf die Seite der Gegner des aus Florenz vertriebenen Piero di Lorenzo.²⁵⁹ Sie legten den diskreditierten Familiennamen Medici ab und nannten sich künftig Popolani („Volksfreunde“). Da in der *Pala del Trebbio*

²⁵⁵ In dem Teilungsvertrag der beiden Familienzweige von 1451 war Trebbio mit weiteren Besitzungen an Pierfrancesco di Lorenzo, den Neffen Cosimos gefallen, während das in Sichtweite gelegene Cafaggiolo in der Familie Cosimos verblieb. Vgl. A. Brown, „Pierfrancesco de' Medici, 1430-1476: a radical alternative to elder medicean supremacy?“, S. 84, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979, S. 81-103.

²⁵⁶ Ebd. S. 99.

²⁵⁷ Ebd. S. 101.

²⁵⁸ Zur Geschichte der Appiani vgl. V. Reinhardt, „Die großen Familien Italiens“, Stuttgart 1992, S. 28ff. Der Vorname der Braut mit seiner Konnotation des antiken Weltwunders der „Hängenden Gärten der Semiramis“ ist vielleicht in die Diskussion um die Deutung des anlässlich der Heirat entstandenen Gemäldes „Primavera“ von Botticelli einzubeziehen.

²⁵⁹ Vgl. Brown 1979 II., S. 101f.

die hll. Cosmas und Damian, die *medici*, dargestellt sind, muss das Gemälde vor diesem Anlass bestellt worden sein. Eine Entstehung zwischen 1485 und 1494 scheint damit denkbar. Wie wir sehen werden stützen stilistische Argumente eine Datierung auf die politisch opportune Zeitspanne zwischen dem Tod Lorenzos 1492 und der Vertreibung von dessen Sohn 1494.

Die *sacra conversazione* besteht aus der thronenden Madonna mit dem Kind und den hll. Cosmas und Damian sowie Dominikus auf ihrer rechten Seite (für den Betrachter links) und den hll. Franziskus, Laurentius und Johannes dem Täufer auf der anderen Seite. Eine aus Marmor und *pietra serena* Fassungen aufgeführte Nische dient der Versammlung als Bühne. Dabei bilden Nische, Bodenbelag und der von einem Tonnengewölbe baldachinartig bekrönte Thron der Jungfrau eine architektonische und stoffliche Einheit. Die hermetische Strenge des Handlungsraums wird dadurch aufgehoben, dass links und rechts außen die beiden Ansätze der Nische zu erkennen sind.²⁶⁰ Hier lässt sich entweder eine parallel zur Bildunterkante nach beiden Seiten verlaufende Mauer assoziieren, oder ein Abschluss der Architektur. Im Hintergrund überragen die Wipfel von Zypressen die Mauerkrone.

Verteilung, Gestik und Mimik der Heiligen geben Einblick in die der religiösen Thematik beigeordnete symbolische Bedeutung. So ist z. B. auffällig, dass die beiden dargestellten Gründer der bedeutendsten Bettelorden, Franziskus und Dominikus einander nicht gegenübergestellt worden sind. Dadurch wird die Zugehörigkeit des Franziskus in die Dreiergruppe zur Linken der Madonna betont. In seiner Nähe zu dem Kind reflektiert sich die besondere Verehrung des Franziskus zu dem neugeborenen Christus.²⁶¹ Zugleich verdeckt seine Gestalt den rechten Pilaster des Thronaufbaus, so dass er diesen wie ein Atlant zu stützen scheint; wohl eine Anspielung auf den Traum Innozenz des VIII., in dem Franz als „Stütze“ der Kirche erscheint. Die neben Franziskus stehenden Heiligen, Laurentius und Johannes der Täufer richten den Blick auf den Betrachter des Bildes. Die linke Hand des Laurentius hält dabei sein Marterinstrument, den Rost, scheint aber zugleich „...in unverholtem Anspruch auf Führerschaft nach dem Handgelenk des kläglich leidenden Johannes (...), des männlichen Stadtpatrons von Florenz“ zu greifen.²⁶² Mit ihren roten Gewändern bilden die beiden Heiligen ein formales Gegenstück zu den in lange rote Roben

²⁶⁰ Die hermetische Strenge der Architektur greift vielleicht nicht zufällig auf ein Frühwerk Botticellis, „Madonna mit Kind und den hll. Maria Magdalena, Johannes der Täufer, Franziskus von Assisi, Katherina von Alexandria, sowie Cosmas und Damian“ von ca. 1470 zurück. Siehe Florenz, Uffizien, Inv. 1890: Nr. 8657.

²⁶¹ Vgl. u.a. N. Gockerell, „Giotto und die Weihnachtsfeier des hl. Franziskus“, in: dieselbe, *Il Bambino Gesù. Italienische Jesuskindfiguren aus drei Jahrhunderten. Sammlung Hiky Mayr*, München 1997.

²⁶² Vgl. H. Bredekamp, „Botticelli. Primavera. Florenz als Garten der Venus“, Frankfurt a. M. 1988, S. 46.

gehüllten Brüder Cosmas und Damian auf der anderen Seite der Madonna. Bis auf den Kopf und einen Büstenausschnitt ist der hintere Bruder von der Gestalt des hl. Dominikus verdeckt, der mit ergriffener Miene gleichfalls Blickkontakt zum Betrachter herstellt. Die in einer Geste der Empfindung auf seine Brust gelegte linke Hand des Dominikus korrespondiert mit der gesenkten rechten Hand des vorderen Medicus, in der dieser ein Salbkästchen hält. Mit geneigtem Kopf wirft er dem Dominikus einen melancholischen Blick zu.

Die drei Heiligen auf der rechten Seite des Bildes sind die Namenspatrone dreier Mitglieder des jüngeren Zweiges der Medici.²⁶³ Franziskus ist der Namenspatron Pierfrancesco di Lorenzos, Laurentius jener des Lorenzo di Pierfrancesco und Johannes der Täufer der Patron von dessen Bruder Giovanni di Pierfrancesco. Die geradezu klassische Nachbenennung im jüngeren Zweig der Familie, wobei der Name des Großvaters stets auf den Enkel übergeht, führt dazu, dass noch drei weitere Generationen vertreten sind. Der Vater Pierfrancescos, der, wie oben deutlich wird, Lorenzo hieß, dessen Vater Giovanni di Bicci und der älteste, 1486 geborene Sohn Lorenzo di Pierfrancescos, der nach seinem Großvater wieder Pierfrancesco genannt wurde.²⁶⁴

Dies bedeutet, dass in der *Pala del Trebbio* der gesamte Mannesstamm des jüngeren Zweiges der Medici di Cafaggiolo repräsentiert ist.

Dabei nimmt die Auswahl der Heiligen in dem Gemälde zugleich Bezug auf die *Pala d' Annalena*. Dieses erste Altarbild, das den Kult der hll. Cosmas und Damian in Florenz ausführlich vorstellte, unterscheidet sich lediglich in zwei Punkten. In der *Pala d' Annalena* erscheint nicht Johannes der Täufer, sondern der Evangelist Johannes und statt des Ordensgründers Dominikus zeigt die *Pala d' Annalena* den Dominikaner Petrus Martyr. Der einzige maßgebliche Unterschied ist also der Austausch der beiden Dominikaner-Heiligen. Dabei hätte Petrus Martyr als zweiter Patron des Pierfrancesco durchaus in der *Pala del Trebbio* einen Platz finden können. Sicher hatte es einen besonderen Grund, dass dem hl. Dominikus der Vorzug gegeben wurde. Mit ihm ließ sich in der Tat jene „asketische“ Bewegung verbinden, von der Bredekamp spricht, und die im Dominikanerkloster San Marco als dem Sitz des Priors Savonarola ihr Zentrum besaß. Das oben beschriebene Wechselspiel der Gesten von Dominikus und dem neben ihm stehenden Heiligen (Cosmas ?), könnte als Sinnbild eines Zeitenwechsels gelesen werden.

²⁶³ Vgl. H. Bredekamp, „Die Medici, Sixtus IV. und Savonarola: Botticellis Konflikte“, in: Kat. Berlin 2000, H.-Th. Schulze Altkappenberg, *Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie*, Berlin 2000, S. 292ff. Bredekamp datiert das Gemälde in die Mitte des Jahres 1496 und erklärt die Anwesenheit des hl. Franz von Assisi mit dem asketischen Zeitgeist im Florenz Savonarolas. Ebd. S.297.

²⁶⁴ Vgl. Stammtafel III.

Das geneigte Haupt des Cosmas, sein melancholischer Blick auf Dominikus und die gesenkte Hand mit dem Salbkästchen bringen das Eingeständnis zum Ausdruck, dass die Zeit des Heilens durch die Medici der älteren Linie zu Ende gegangen ist und dass die reine, durch Dominikus verkörperte Gottesliebe ihr Erbe angetreten hat.²⁶⁵

Selbst das dem Betrachter zugewandte Christkind scheint diesen Wunsch nach neuer geistiger Nahrung zu demonstrieren. Es ist im Begriff, sich einen Finger in den Mund zu stecken, wohl in dem kindlichen Versuch, seinen Hunger zu stillen. Nach Haltung und Gestik von Mutter und Kind, kann hier in der Tat eine *Madonna lactans* gesehen werden, bei der jedoch die Brust noch nicht entblößt ist.²⁶⁶

Wenn der hl. Laurentius auf der anderen Seite nach dem Handgelenk des Stadtpatrons Johannes greift, so erhebt er einen Führungsanspruch in diesem neuen Geist.²⁶⁷ Wir haben gesehen, dass der hl. Laurentius als Namenspatron kontinuierlich in Aufträgen der Medici präsent gewesen ist, jedoch meist als Randfigur, oder zumindest den hll. Cosmas und Damian untergeordnet. Auch Lorenzo der Prachtige scheint auf eine Repräsentation durch seinen Namenspatron weitgehend verzichtet zu haben. Lorenzo di Pierfrancesco kann sich daher eines etablierten Repräsentationsmotivs bedienen, dem lediglich ein neues Gewicht verliehen wird.

Der Ehrgeiz Lorenzo di Pierfrancescos sich als alternativer Führer des Staates anzubieten, ist eigentlich nur denkbar, bevor Savonarola auch politisch dominierend in Erscheinung tritt, also im Verlauf des Jahres 1494.²⁶⁸ Wir wollen im Folgenden versuchen, einen Datierungsvorschlag um 1493 stilistisch zu überprüfen und zu stützen.

Die Figur des Johannes in der *Pala del Trebbio* ist ganz offensichtlich eine Werkstatt-Wiederholung des Täufers in der *Pala delle Convertite*.²⁶⁹ Nur in geringfügigen Details der Haltung sowie der unterschiedlichen Kleidung weichen die beiden Figuren voneinander ab.

²⁶⁵ Die Anwesenheit des hl. Dominikus erklärt sich sonst nicht. Weder aus einem Kirchen- noch aus einem Namenspatronat. Zugleich konnte durch einen Verzicht auf den hl. Petrus Martyr einem Gedächtnis für Piero di Lorenzo il magnifico aus dem Wege gegangen werden.

²⁶⁶ Eine ähnliche Geste führt das Christkind in der um 1500 entstandenen „Anbetung des Kindes“ von Lorenzo di Credi aus: Florenz, Uffizien, Inv. 1890: Nr. 8399. Für die Haltung einer „Madonna Lactans“ siehe Masolino da Panicale, um 1415-20, Florenz Uffizien, Inv. 1890: Nr. 9922. Das Motiv des angedeuteten Stillens hat Botticelli selbst ebenfalls mehrfach vorgestellt. Siehe den sog. „Bardi Altar“ von 1485, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Inv. 106 und ebd. der sog. „Tondo Racynzski“, um 1477, Inv. 102 A; hierzu: Kat. Berlin-Dahlem 1975, „Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts.

²⁶⁷ Bredekamp hat die Geste zusammen mit dem Flammensymbol auf dem Gewand des hl. Laurentius als spezifische Symbolik des Lorenzo di Pierfrancesco gedeutet. Ders., 1988, S. 40ff.

²⁶⁸ Zu Savonarolas Wirken vgl. E. Piper, „Savonarola. Prophet der Diktatur Gottes“, Zürich 1998, S. 55ff. Siehe auch die zeitgenössische Darstellung bei Landucci, Bd. I, S. 100ff.

²⁶⁹ London, Courtauld Institute Galleries.

Dieses um 1491-93 entstandene Werk für das Magdalenen-Kloster in Florenz könnte sich noch in Arbeit befunden haben, als mit der *Pala del Trebbio* begonnen wurde.

Abgesehen davon, dass die äußerste Schlichtheit in Kleidung und Gestus der Madonna der Trebbio-Tafel in Botticellis 90er Jahre des 15. Jahrhunderts verweist, ist der Gesichtstyp noch mit Beispielen aus den späten 80er Jahren verwandt. So z. B. der 1487 entstandenen *Madonna della Melagrana* in den Uffizien und stärker noch in der so genannten „Verkündigung von Cestello“, die Botticelli um 1489 im Auftrag von Benedetto di Ser Francesco Guardi für eine Kapelle in Santa Maria Maddalena dei Pazzi schuf.²⁷⁰ Hier ist auch das Gestaltungsmotiv des Bodens mit steinern gerahmten rechteckigen Platten identisch.

Mit der *Pala del Trebbio* übernimmt Lorenzo di Pierfrancesco als Auftraggeber Repräsentationsmodelle, die sich bei seinen nunmehr entfremdeten Verwandten bis in die 1430er Jahre zurückverfolgen lassen, und die er seinen eigenen Ambitionen entsprechend anpassen lässt. Ebenso konsequent, wie der ältere Zweig der Familie die eigene Dominanz in Florenz ausbaut, stellt Lorenzo di Pierfrancesco sich damit als Pretendent zur Verfügung. Zugleich fällt er für kurze Zeit aus der Rolle des schmollenden Verwandten, der sich in der Machtpolitik des Clans übergangen wähnt. Die sorgfältig kultivierte Pose des unwilligen Augenzeugens republikanischer Demontage, wird in ein Heilsversprechen der Beachtung republikanischer Tugenden verwandelt. Einlösen konnte Lorenzo di Pierfrancesco seine Versprechen nicht.

²⁷⁰ „Madonna della Melagrana“ ursprünglich für die Sala dell' Udienza dei Massi im Palazzo della Signoria, Florenz, Uffizien, Inv. 1890: Nr. 1607. Die „Verkündigung von Cestello“ ist ebenfalls Florenz, Uffizien, Inv. 1890: Nr. 1608, vgl. hierzu: M. Gregori (Hg.), „Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries“, (engl.) Boston/New York/Toronto/London 1994, S. 95 u. 98.

V. Die hohe Kunst der Unterwerfung

Unter den Darstellungen der hll. Cosmas und Damian gibt es solche, die zeigen, oder zumindest nahe legen, dass mediceische Bundesgenossen sich des Kults angenommen haben, um ihre Loyalität unter Beweis zu stellen. In wie weit diese sich von den eigenen Aufträgen der Medici formal und inhaltlich unterscheiden, wird hier zu erörtern sein.

1. Ein Diptychon für Antonio di Ghezzo della Casa

Noch heute befindet sich im nördlichen Seitenschiff des Florentiner Doms Santa Maria del Fiore ein *Diptychon mit den hll. Cosmas und Damian*, das 1429 von Bicci di Lorenzo gearbeitet worden ist. Die beiden Heiligen sind in Rock, Mantel und Gugel gekleidet und wie Zwillinge nebeneinander gestellt. Anhand ihrer Attribute, den Arzneischächtelchen und den Salbspateln sind sie zu erkennen. Lediglich durch die Farben ihrer Kleider unterscheiden sie sich: Der linke Heilige trägt ein rotes Gewand und einen blauen Mantel, der rechte dagegen ist ganz in rot gehüllt. Die zwei Szenen der Predella sind auf die wichtigsten Aspekte aus der Vita der Brüder reduziert. Das „Beinwunder“ und die „Hinrichtung“ der Heiligen reflektieren ihre Heilfähigkeit und ihren Status als Märtyrer.

Die konventionelle Darstellung und die von einem Wimperg bekrönte und mit Fialen flankierte Rahmung entsprechen ganz dem gotischen Formgefühl, das dem Werk des Bicci noch bis zu seinem Tod, Mitte des Jahrhunderts zugrunde lag.

Das Diptychon wurde von Antonio di Ghezzo della Casa gemeinsam mit dem Unterhalt einer Kaplansstelle in die Domkirche gestiftet und war für die Aufhängung an einer Säule im südlichen Seitenschiff bestimmt. Der lange Text in der Urkundenrolle von Santa Maria del Fiore spricht von einer Gabe aus ewiger Verehrung Gottes und der hll. Cosmas und Damian und erwähnt das Verbot die Tafel ohne Zustimmung Antonios zu entfernen.²⁷¹

Antonio di Ghezzo della Casa und sein Bruder Giovanni waren Parteigänger der Peruzzi und Ricasoli, Familienverbänden, die den Medici überwiegend feindlich gesonnen waren. Sie gehörten aber nicht zu denjenigen, die als Gegner der Medici-Fraktion 1434 ins Exil geschickt wurden.²⁷² Offensichtlich gab es zudem in der della Casa Familie auch erklärte Parteigänger

²⁷¹ „Il Duomo di Firenze, documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile. Tratti dall’Archivio dell’Opera per cura di Giovanni Poggi“. Vol II., S.138/139. Posthum herausgegeben von Margaret Haines für das Kunsthistorische Institut in Florenz, „Italienische Forschungen“, Bd. 3.

²⁷² Vgl. Kent, D. 1978, S.156f.

der Medici. Antonio di Ser Lodovico della Casa etwa, der von 1435-1438 Manager der römischen Bank der Medici war, und dessen Bruder Ruggieri, der die Zweigstelle in Genua leitete.²⁷³ Außerdem stammten die della Casa aus der Heimatregion der Medici, dem Mugello.²⁷⁴

Der im Juni 1430 niedergelegte Stiftungstext lässt natürlich keinen Schluss über die Parteizugehörigkeit des Stifters zu. Ebenso selbstverständlich muss die Motivation der Stiftung in erster Linie in dem Wunsch gesehen werden, fromme Verehrung zu demonstrieren.

Zeitpunkt und Gegenstand der Schenkung sind allerdings zumindest auffällig. Während der Kult der hll. Cosmas und Damian in Florenz bis zu diesem Zeitpunkt noch keine herausragende Bedeutung besaß, begann sich die politische Situation krisenhaft zuzuspitzen.²⁷⁵ Die Spannungen zwischen den rivalisierenden Fraktionen waren in den zwei Jahren vor 1430 stärker geworden und hatten dazu geführt, dass bislang unentschlossene Bürger sich zunehmend gezwungen sahen Partei zu ergreifen.²⁷⁶ Unter diesen Umständen muss die Stiftung einer Tafel mit dem Namenspatron des Oberhauptes einer der beiden Parteien in die Domkirche der Stadt bedeutungsvoll erscheinen. Zumal die beiden dargestellten heiligen Ärzte (medici) in wortmagischem Zusammenhang zu der Familie und damit der Fraktion der Medici standen. Dies könnte durchaus schon zu einem Zeitpunkt verstanden worden sein, als die Familienpropaganda das Motiv noch nicht in großem Umfang aufgegriffen hatte. Wir wissen von verschiedenen Darstellungen, die sich im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts in Häusern der Medici befunden haben, jedoch offenbar nicht erhalten sind. So wird in einem Inventar des alten Familienpalastes der Medici von 1417/18 eine „große Altartafel“ mit den hll. Cosmas und Damian erwähnt.²⁷⁷ Ein von Crispin Robinson entdeckter Brief des Fra Romulo de' Medici (sic), den dieser 1417 mit der Bitte an Giovanni di Bicci richtete, sich an den Kosten für die Renovierung von San Damiano in Assisi zu beteiligen, erwähnt außerdem eine Skulptur der von Cosmas und Damian flankierten Madonna im Haus der Medici in Venedig.²⁷⁸

²⁷³ Vgl. de Roover, S.198. u. S.56.

²⁷⁴ Vgl. Kent, D. 1978, S. 117.

²⁷⁵ Die hll. Cosmas und Damian waren seit dem 11. Jh. Conpatrone des Hauptaltars von San Martino del Vescovo. In dieser Kirche wurde 1442 von Cosimo und elf weiteren Bürgern die karitative Bruderschaft der Buonomini di San Martino gegründet. Hierzu D. Kent, „The Buonomini di San Martino: Charity for the ‚glory of God, the honour of the city, and the commemoration of myself‘“, in: Ames-Lewis 1992, S. 51. Vgl. auch Paatz, 1952, S. 123ff.

²⁷⁶ Kent, D. 1978, S.100ff.

²⁷⁷ Vgl. Paoletti 1993, S. 213.

²⁷⁸ Vgl. Robinson 1992, S. 183. Der Brief ist ebd. publiziert, S. 192ff.

Cosimo war 1430 erst seit 16 Monaten auch nominell Oberhaupt der Familie, nachdem sein Vater Giovanni di Bicci im Februar 1429 gestorben war.²⁷⁹ Traditionsgemäß gehen mit der instabilen Phase des Führungswechsel die Erneuerungen von Loyalitätsbezeugungen einher. Ein weiterer Umstand lässt es fraglich erscheinen, dass es sich bei der Stiftung Antonio della Casas um eine von den Medici unabhängige Initiative handelte. 1429 hat Cosimo selbst eine Stiftung vorgenommen, welche die Feier des Festtags der beiden Heiligen im Baptisterium ermöglichte. Diese dürfte insofern im Zusammenhang mit dem Tod seines Vaters stehen, als sie an dem wichtigsten Ort sakral-kommunaler Repräsentation in Florenz, zugleich dem Sitz des Kults für den Namenspatron des Vaters, den Kult seiner eigenen Namenspatrone implementierte.²⁸⁰

Auch wenn letztendlich gültige Beweise fehlen, liegt doch die Vermutung nahe, dass die Stiftung Antonio di Ghezzo della Casas ohne eine entsprechende politische Position unwahrscheinlich ist. Die Stiftung dürfte im Gegenteil ausdrücken, wo die politischen Sympathien des Stifters lagen. Sein unmittelbares Vorbild könnte dabei Cosimos Stiftung von 1429 oder ein anderer, uns unbekannter öffentlicher Ausdruck der Verehrung der hll. Cosmas und Damian durch die Medici gewesen sein. Wenn diese Überlegungen zutreffen, so handelt es sich um die früheste erhaltene Loyalitätsbekundung, die sich den in Florenz noch neuen Kult der hll. Cosmas und Damian zunutze macht.

2. Die Pala für San Girolamo in Volterra

Im *Museo Diocesano di Arte Sacra* zu Volterra befindet sich eine von Cosimo de' Medici gestiftete, von Domenico di Michelino Anfang der 1460er Jahre ausgeführte Altartafel mit Madonna und Heiligen (Abb. 26).²⁸¹ Sie wurde für die Kirche des Franziskanerklosters San Girolamo gearbeitet, das zu Füßen des Stadtberges von Volterra, unweit der Straße nach San Gimignano und Florenz liegt. Die Zuschreibung der Gebäude des für Observanten ausgebauten Komplexes an Michelozzo ist umstritten.

²⁷⁹ de Roover, 1963, S. 51f.

²⁸⁰ Vgl. R. Trexler, „Public Life in Renaissance Florence“, Ithaca/London, 1996, S. 423, besonders Anm. 16. Zur Rolle des Baptisteriums vgl. T. Verdon, „The Baptistry of San Giovanni: A religious Monument serving the city“, in: *Mirabilia Italiae 2 – Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, Modena 1994.

²⁸¹ Vgl. Gregori 1992, S. 174ff. Dort wird noch San Girolamo als Aufbewahrungsort genannt. Seitdem muss das Bild in das Museum verbracht worden sein.

Auftraggeber für die ab etwa 1445 errichtete Kirche war zunächst die Kommune Volterra, die schließlich Cosimo de' Medici um finanzielle Unterstützung bat.²⁸²

Die Aufwendungen an San Girolamo ermöglichten es Cosimo de' Medici einmal mehr die Bewegung der Observanz zu unterstützen. Zudem lag Volterra nicht ganz abseits sehr persönlicher Interessen der Medici. In der Nachbarschaft lagen die seit der Antike bekannten Thermalquellen von *Bagno a Morba*, die sie allen anderen Bädern der Toskana zur Linderung ihrer Familienkrankheit, der Gicht, vorzogen.²⁸³

Insofern weist das Engagement Cosimos für San Girolamo eine gewisse Ähnlichkeit mit Bosco ai Frati auf. Beides sind Häuser der Observanten in unmittelbarer Nähe zu mediceischen Besitzungen und auch die gestifteten Ausstattungsgegenstände lassen sich vergleichen.²⁸⁴ Angesichts der Wahl von Domenico di Michelino zum Ausführenden der Altartafel für San Girolamo und dem unübersehbaren künstlerischen Gefälle zwischen seinem Werk und den Stiftungen für Bosco, offenbart sich allerdings auch eine deutliche Nachordnung.

Den Hintergrund der Tafel bildet eine Mauer, deren Krone aus einem durchgezogenen, antikisierenden Gesims besteht. Sie ist mit einem goldenen Tuch verhängt, das durch seine in regelmäßigen Abständen gemalte Aufhängung an der dunkel abgesetzten Oberkante eine leichte Wellenbewegung vollzieht. In die so angedeuteten Spitzbögen sind jeweils die Köpfe der vier vor der Rückwand stehenden Heiligen eingepasst. Die mittig angelegte und einstufig erhobene Thronnische der Madonna in Form einer Ädikula mit Muschelkonche scheint nicht organisch zu der Rückwand zu gehören, sondern wirkt wie davor gestellt. Die Details, wie z. B. die mit Voluten besetzten Armlehnen lassen deutlich antike Vorbilder erkennen. Das Podest des Sitzes ist nach vorn herzförmig erweitert.

Die Madonna ist in ein unter der Brust gegürtetes Gewand und einen weiten Mantel gehüllt und in leichter Körperdrehung nach links gegeben. Auf ihrer rechten Schulter erscheint als Anspielung auf die Bezeichnung Mariens als *stella maris* ein Stern. Ihr Haupt ist dem Sohn zugeneigt, den sie in ihrem linken Arm hält. Das sitzende Kind scheint dabei fast zu

²⁸² Vgl. C. Robinson, „Cosimo de' Medici and Architecture“, in: Ames-Lewis (Hg.), „The Early Medici and their Artists“, London 1995. Dass der Stadtrat von Volterra sich mit seinem Bittgesuch an Cosimo wandte, hat vielleicht nicht allein mit dessen Reichtum und politischer Position zu tun, sondern auch damit, dass sich im Sitzungssaal des Palazzo dei Priori zu Volterra seit 1383 eine Freskodarstellung der hll. Cosmas und Damian von Orcagna befindet.

²⁸³ Lucrezia Tornabuoni ließ in Bagno a Morba die Badeanlage neu errichten und ein Haus für die Familie nebst Gästehaus bauen. Vgl. hierzu F. Hausmann, „Die Macht aus dem Schatten. Alessandra Strozzi und Lucrezia Medici. Zwei Frauen im Florenz der Renaissance“, Berlin 1993, S. 71f.

²⁸⁴ Neben dem Altarbild stiftete Cosimo auch ein hölzernes Kruzifix, das mir in San Girolamo als Werk Donatellos gezeigt wurde. Obwohl dies augenscheinlich nicht zutrifft, entspricht eine solche Stiftung dem Geschenk des zweifelsohne von der Hand Donatellos stammenden Kruzifixus in Bosco.

schweben. Sein Kopf ist gegen die Schulter nach links gedreht und gleichfalls geneigt. In seiner rechten Hand hält Jesus einen kleinen Vogel an den nackten Oberkörper. Mutter und Kind blicken die rechts neben dem Thron stehenden Heiligen an. Diese nehmen also nicht die Ehrenseite der Madonna ein. Da aber sowohl Mutter und Kind als auch die auf der anderen Seite stehenden bzw. knienden Heiligen sie anblicken, erscheinen sie besonders hervorgehoben. Es sind Cosmas und Damian. Der direkt neben dem Thron stehende, bärtige Bruder, in rotem, pelzverbrämten Gewand und ebensolcher Kopfbedeckung, hält einen Palmzweig in seiner rechten Hand. Die Linke hat er in einer Geste des Grüßens oder Hinweisens erhoben. Diese Geste scheint seinem Bruder zu gelten, den er anblickt. Der ganz außen Stehende wird dadurch zum Zentrum der Aufmerksamkeit fast aller Dargestellten. In seiner rechten Hand hält er ein aufgeklapptes Salbgefäß, in der Linken ein Buch und einen Salbspatel. Er ist bartlos wiedergegeben, sein Blick, wohl auf Mutter und Kind gerichtet, wirkt zugleich nachdenklich versunken. Seine Kleidung gleicht der des Bruders, doch ist sein Mantel etwas länger.

Die Ehrenseite der Madonna nehmen der hl. Antonius von Padua und der Erzmärtyrer Laurentius ein. Antonius, im Ordensgewand der Franziskaner, hält ein Buch in der einen, ein brennendes Herz in der anderen Hand. Laurentius ist in die Tracht eines Diakons gehüllt, die mit Flammensymbolen übersät ist und ihn so zu erkennen gibt.

Im Vordergrund knien auf vielfarbigem Marmorboden der Titelheilige der Kirche und der Gründer des Ordens. Links kniet der Kirchenvater Hieronymus in hellrotem Mantel über weißem und grauem Gewand, identifizierbar durch den Kardinalshut, der vor ihm auf dem Boden liegt, und rechts im Habit seines Ordens und mit Stigmata an Händen und Füßen der hl. Franziskus von Assisi. Zwischen den beiden steht eine Vase mit weißen Lilien. Beide haben die Hände zum Gebet aneinander gelegt. Weder von Hieronymus noch von Franziskus kann man jedoch eindeutig erkennen, ob sie die Madonna und das Kind tatsächlich wahrnehmen.

Das augenfälligste Motiv von Domenicos Tafel ist die Konzentration auf den ganz rechts stehenden Heiligen, bei dem es sich vermutlich um den hl. Cosmas handelt. Jedenfalls sind nur an ihm die Attribute der Ärzteheiligen zu erkennen. Sein bärtiger Bruder ist lediglich als Märtyrer gekennzeichnet, vielleicht ein Indiz dafür, dass wir in ihm und in den hll. Antonius und Laurentius die Namenspatrone der bereits verstorbenen Brüder Cosimos sehen dürfen. Möglicherweise haben wir im hl. Cosmas ein Porträt des Stifters Cosimo zu sehen. Die Figur weist zwar einige für Domenico di Michelino typische Züge auf, z. B. die scharfe Falte, die

Wangen- und Mundpartie voneinander trennt und die großen mandelförmigen Augen, lässt aber auch einen Vergleich mit Porträts Cosimos aus dieser Zeit zu.²⁸⁵

Architekturmotive und der formale Aufbau der Tafel orientieren sich offensichtlich an der *Pala d' Annalena* und der *Pala di San Marco*.²⁸⁶ Während Rückwand und Thronädikula eine nahe Verwandtschaft zur Annalena-Tafel zeigen, orientiert sich die Gruppierung der Dargestellten am Altarblatt für San Marco. Die dort im Mittelpunkt angelegte pyramidale Komposition ist hier jedoch aufgelöst worden. Domenico di Michelino hat dies erreicht indem, er dem hl. Franziskus einen anderen Nimbus gegeben hat als dessen Pendant Hieronymus. Im Gegensatz zur kompakten Figur des Kirchenvaters wirkt Franziskus außerdem bewegter. Während Hieronymus seine Hände dicht am Körper hält, hat Franziskus die Seinen dem Kind fast drängend entgegengestreckt. Seine in rechten Winkeln dynamisch aufgespannte Figur scheint im Begriff sich nach dem Kind hin aufzurichten. Er hat von allen Dargestellten den engsten formalen Bezug zu Mutter und Kind, die ihn zwar nicht anblicken, ihm jedoch zugewendet sind. Zugleich bildet die spannungsvolle Gestalt des Franziskus die Basis für Cosmas und Damian. Wie eine Spange fassen Füße und Hände des Poverello die beiden Brüder ein.

Der Darstellungstypus der *Sacra Conversazione* gibt eine irrealen Situation wieder, gewissermaßen eine Vision von Gestalten, die nicht materiell sind und deren Kommunikation auf metaphysischer Ebene, ausgedrückt in Blicken, Gesten und formalen Bezügen stattfindet. In der *Pala di San Girolamo* lassen sich wenigstens zwei Gruppen unterscheiden. Eine Gruppe besteht aus Maria, dem Kind und Franziskus, die zweite aus allen Dargestellten einschließlich Mutter und Kind die den Cosmas anblicken.

Zumindest lässt sich sagen, dass die Sphären der beiden Gruppen voneinander verschieden erscheinen. Es mag sogar beabsichtigt gewesen sein die Möglichkeit zu eröffnen wechselnd eine der beiden Gruppen auszublenken: die Vergegenwärtigung des Stifters, die Teilnahme an der Christkindverehrung des Franziskus, ja, der leer zu imaginierende Thron als Hinweis auf die Parusie können als Angebote der Kontemplation interpretiert werden.

²⁸⁵ Hier ist an das Porträt Cosimos in Benozzo Gozzolis Kapellen-Fresken des Familienpalastes zu denken oder an die Gestalt in dem Fresko der Sintflut in Santa Maria Novella, die von Gebhardt als Bildnis Cosimos erkannt wurde. Vgl. V. Gebhardt, „Ein Porträt Cosimo de' Medicis von Paolo Uccello. Zur Ikonologie der „Sintflut“ im Chostro Verde von Santa Maria Novella in Florenz“, in: *Pantheon* 48, 1990

²⁸⁶ Einige Elemente von Domenicos Darstellung (hier sei lediglich auf den linken Fuss des hl. Franziskus in beiden Tafeln hingewiesen) zeigen außerdem eine enge Verwandtschaft zu der „*Sacra Conversazione*“, die Benozzo Gozzoli nach dem 23.10.1461 für die Compagnia di Santa Maria della Purificazione e di San Zanobi begann. Für diese Tafel (London, National Gallery, Inv. 283) schuf Domenico di Michelino das Rahmenwerk (vgl. hierzu: A. Padoa Rizzo, „Benozzo Gozzoli. Catalogo completo“, Florenz 1992, S. 72). Die Compagnia, eine Florentiner Bruderschaft für Knaben, hatte ihren Sitz in einem an das Kloster von San Marco angebauten Oratorium.

Die Konzentration aller anderen Protagonisten auf den hl. Cosmas schließlich, ist nicht allein als Betonung desselben lesbar, sondern eben auch als Absonderung von Madonna und Kind mit Franziskus.

Nicht nur Beato Angelico dürfte Domenico di Michelino hier als Vorbild gedient haben. Die Gestalt der Madonna, besonders ihre Gesichtszüge erinnern weniger an diesen, als vielmehr an Filippo Lippi. Das Gleiche gilt möglicherweise für die Vase mit Lilien im Vordergrund der Tafel. In Philippos Verkündigung für San Lorenzo etwa erscheint das wohl flandrischen Vorbildern entlehnte Motiv, das als Symbol für die Unbefleckte Empfängnis steht.²⁸⁷

Domenico füllt damit die Leerstelle vor dem Thron Mariens, die in Fra Angelicos San Marco Tafel von dem integrierten Bild der Kreuzigung eingenommen wird.

Auch Domenico selbst hat das Thema der Madonna mit Kind und den Brüdern Cosmas und Damian unter den Heiligen zuvor dargestellt.²⁸⁸ Diese Tafel in der Kirche der hll. Jakobus und Lucia in *San Miniato al Tedesco* ist höchstwahrscheinlich eins der wenigen Beispiele dafür, dass die hll. Cosmas und Damian als Patrone des Arztberufs erscheinen. Jedenfalls war der Auftraggeber Arzt.²⁸⁹ Die in der Predella erscheinende Anbetung der Könige ist hier vermutlich nicht als Hinweis auf die Medici zu verstehen, sondern als Aufforderung es den Königen in der Verehrung des Kindes gleichzutun.

Die Predella der *Pala di San Girolamo* ist nicht erhalten. Die Zusammenstellung ihrer Szenen könnte sicherlich zur Interpretation der Haupttafel beitragen. Doch auch ohne sie bleibt festzustellen, dass es Domenico gelungen ist, die Namenspatrone seines Auftraggebers angemessen in den Vordergrund zu stellen, ohne dafür traditionelle Hierarchien im Aufbau von Altartafeln zu verletzen.²⁹⁰ Das Altarbild in Volterra bezeugt darüber hinaus die Ausdehnung des Familienkultes durch Cosimo auch in die Peripherie seines Dominiums. Dabei hat Cosimo dem Anschein nach den Platz eines früheren Auftraggebers, der Kommune Volterra, übernommen. Dieser Vorgang gleicht in so auffälliger Weise anderen Stiftungen Cosimos, z. B. San Marco, besonders aber Bosco, dass sich durchaus die Frage stellt, ob die

²⁸⁷ Siehe auch Rogiers sog. „Medici Madonna“ in Frankfurt.

²⁸⁸ Die Datierung dieser Tafel ist unsicher. Sie war für einen Altar bestimmt, der 1455/56 durch den Arzt Giovanni Chellini errichtet wurde. Naheliegender ist, dass sie zwischen 1458 und 1461 entstand. Der Apostel Thomas, Namenspatron des 1458 verstorbenen Sohnes des Arztes ist auf der Tafel dargestellt. Dagegen fehlt der Patron des Neffen Bartolomeo Chellini, der den Arzt 1461 beerbte. Vgl. Gregori 1992, S. 48. Dort wird die Tafel allerdings aus nicht genannten Gründen in die frühen 1470er Jahre datiert.

²⁸⁹ Das Zunftwappen der Ärzte und Apotheker in Florenz zeigte nicht etwa Cosmas und Damian, sondern eine thronende Madonna. Vgl. hierzu Brucker 1984, S. 115. Siehe auch das entsprechende Zunftwappen aus polychrom glasierter Terracotta von Luca della Robbia an der Fassade von Or‘ San Michele.

Giovanni Chellini hat wenigstens einmal, 1456, Donatello behandelt, der ihm als Entgelt ein Medaillon aus Bronze mit Madonna, Kind und Engeln überließ. Die sog. „Madonna Chellini“ befindet sich heute im Victoria and Albert Museum, London. Vgl. Pope-Hennessy, „Donatello“, Frankfurt a. M. 1986, S. 222.

²⁹⁰ Gemeint ist hiermit die formale Position des Titelhilgen der Kirche und des Ordens.

Patrozinien tatsächlich aus freien Stücken und durch Zufall an Cosimo gefallen sind. Gerade im Falle Volterras, einer der zahlreichen von der politischen Entwicklung in Florenz abhängigen Kommunen, scheint mir denkbar, dass dem Stadtrat diskret bedeutet wurde, Cosimo hinzuzuziehen. Wie im Zusammenhang mit dem *Diptychon für Antonio della Casa* bereits erläutert, war die Unterstützung der dominierenden Partei auch in Florenz selbst eine Frage des politischen, wirtschaftlichen und – gelegentlich – des physischen Überlebens. Dies betraf nicht allein die weniger bedeutenden Familien, wie die della Casa, sondern in besonderem Maße die einflussreichen Clans der Magnaten und der *gente nuova*.

3. Die Pala der Familie Alessandri

Vasari erwähnt die Tafel in seiner Lebensbeschreibung des Filippo Lippi, der sie für die Kapelle einer Villa der Familie Alessandri in Vincigliata bei Fiesole gemalt habe (Abb. 27).²⁹¹ Der Auftraggeber, Alessandro d' Ugo degli Alessandri (1391 – 1460), einflussreicher Würdenträger im Florenz der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, gehörte zu den Parteigängern der Medici.²⁹² Für die Betrachtung und Deutung der Tafel mit ihrer demonstrativen Aussage, ist es jedoch wichtig zu berücksichtigen, dass sich Alessandro, wie auch sein Verwandter Niccolò degli Alessandri, verhältnismäßig spät auf die Seite der Medici gestellt hat.²⁹³ Ursache hierfür dürfte nicht allein der 1433 noch ungewisse Ausgang des Machtkampfes um die Vorherrschaft in Florenz gewesen sein, sondern auch die vor diesem Hintergrund prekäre Herkunft der Alessandri. Die Familie gehörte zur Sippe der Albizzi, deren Namen sie erst 1372 abgelegt hatten, um die unverdächtige neue Benennung anzunehmen.²⁹⁴ Die Bemühungen Alessandros und Niccolòs sich im Machtzirkel der Medici zu etablieren erreichten 1453 mit der Heirat von Ginevra di Niccolò degli Alessandri und Cosimos jüngerem Sohn Giovanni, einen Höhepunkt.²⁹⁵ Im Rahmen dieser Bemühungen

²⁹¹ Vgl. Vasari, „Vite“, Bd. II, 2. Teil, S. 17. Die Tafel befindet sich heute im Metropolitan Museum of Art, New York. In Vincigliata besaßen die Alessandri Ländereien, u.a. das Castello di Poggio, sowie das Patronatsrecht der Kirche Santa Maria (erst seit 1672 auch dem hl. Laurentius geweiht); vgl. O. H. Giglioli (Hg.), „Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Fiesole“, Rom 1933, S. 287.

²⁹² Vgl. Kent, D. 1978, S. 188 u. S. 320.

²⁹³ Vgl. Kent, D. 1978, S. 35. Rubinstein 1997, S.27.

²⁹⁴ Vgl. Reinhardt 1992, S. 15.

Der Namenswechsel als offen zur Schau gestellte Abkehr von einer politischen Position, meist die Distanzierung von aristokratischer Herkunft und damit von ghibellinischer Gesinnung, gehört in Florenz zu den vielgeübten Traditionen. So wurden auch aus den adeligen Tornaquinci die bürgerlichen Tornabuoni (wörtlich: „die gut gewordenen“) oder aus den Medici der jüngeren Linie vorübergehend die Popolani („die aus dem Volke“).

²⁹⁵ Der Name von Giovanni di Cosimos Braut wird oft unkorrekt als ‚Ginevra degli Albizzi‘ angegeben. Eine Ungenauigkeit die zweifellos mit der Abstammung der Alessandri Familie zu erklären ist. Zur Hochzeit im Jahr 1453 vgl. :V. Rossi, „L'indole e gli studi di Giovanni di Cosimo de' Medici. Notizie e Documenti“, in: Rendiconti dell'Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, 5, 2, 1893.

muss ganz offensichtlich auch der Inhalt der Pala, die in den späten 1440er Jahren entstanden ist, gesehen werden.²⁹⁶ Zu der rundbogigen Haupttafel gehörten ursprünglich zwei – heute rechteckige - Flügel mit der Darstellung zweier Heiliger, die vermutlich die Namenspatrone der Stifterfamilie wiedergeben.²⁹⁷

Die zentrale Szene spielt sich vor einem - vielfach restaurierten - Goldgrund ab. In der Mitte thront der hl. Laurentius auf einem steinernen Sitz, der ihn wie eine Ädikula mit konkav eingeschwungener Rückenlehne und bekrönender Kalotte hinterfängt. Sein Oberkörper ist leicht nach rechts gewendet, der Blick wohl einst auf die Figur gerichtet gewesen, die sich dort auf dem Seitenflügel befand. Der goldlockige und tonsurierte Heilige ist in ein bläuliches Diakongewand und einen grünen Mantel gehüllt. Seine nicht sichtbaren Füße ruhen auf dem Eisenrost, dem Werkzeug seines Martyriums. Dessen Symbol, den Palmzweig, hält die rechte Hand, die aber zugleich - wie einen Segen andeutend - mit abgespreiztem Mittel- und Ringfinger gestaltet ist. Die andere Hand hält ein rotes Buch.

Zu beiden Seiten des Throns stehen die hll. Cosmas und Damian, die sich jeweils mit einer Hand auf dessen Armlehnen aufstützen und dabei Palmzweige halten. Sie sind ähnlich, aber nicht identisch gekleidet. Der Heilige auf dem Ehrenplatz zur Rechten des Laurentius ist durch die an Hals und Manschetten sichtbare Pelzfütterung des blauen Rocks hervorgehoben. Sein Haar ist etwas länger als das seines Bruders. Mit der rechten Hand rafft er seinen Mantel und hält einen goldenen Gegenstand, wohl ein Salbgefäß. Vermutlich handelt es sich bei dem so Gekennzeichneten um den älteren Cosmas. Die roten Mützen und gelb gefütterten rötlichen Mäntel der Brüder sind wiederum gleich gestaltet.

Im Vordergrund knien drei rot gewandete Stifterfiguren. Rechts - mit Profil nach links - in langer hellroter und pelzverbrämter Robe wohl Alessandro d' Ugo, der Patriarch. Ihm gegenüber auf einem ehrenvollen Platz zur Rechten des Laurentius und zu Füßen des hl. Cosmas die Söhne. Der ältere Jacopo (1422 – 1494) ist etwas größer und mit reiferen Zügen dargestellt. Sein Gewand ist gleichfalls mit Pelz gefüttert und er kniet dichter am Vater als der jüngere Bruder. Beide Brüder blicken den Vater an. Dieser dagegen scheint zum hl. Cosmas aufzuschauen.

Obwohl die Tafel unvollständig ist, lässt die Komposition des Vorhandenen zumindest im Ansatz eine Deutung zu.

²⁹⁶ Vgl. Ruda, Kat. 39.

²⁹⁷ Die Heiligen sind Benedikt von Nursia, lks. und Antonius Abbas, r. Die schlecht erhaltenen Flügel werden selten abgebildet, siehe jedoch: G. Marchini, „Filippo Lippi“, Mailand 1975, Abb. 50-52; Abb. auch im online Kat. des Metropolitan Museum of Art, New York, www.metmuseum.org.com.

Die feine hierarchische Abstufung in der Darstellung der drei Stifterfiguren, deren Rangfolge sich in dem Aufwand der Kleidung und ihrer Positionierung zu Füßen der Heiligen ausdrückt, ist an einem entscheidenden Punkt auf den Kopf gestellt. Nicht der Vater, Alessandro, besetzt den privilegierten Platz zur Rechten des thronenden Laurentius, sondern die Söhne. Auf diese bezieht sich darüber hinaus die verhaltene Geste des Heiligen, die er mit seiner rechten Hand ausführt. Während sich der Blick der Söhne fest auf den Vater, die für sie bestimmende Figur richtet, blickt dieser den hl. Cosmas an. Sicher kann hier eine Empfehlung der Söhne an das Oberhaupt der Medici Familie und Partei herausgelesen werden. Das Motiv der familiären Nachfolge jedenfalls wiederholt sich in der Gruppe der drei Heiligen, den Namenspatronen von Großvater (Cosimo) und ältestem, 1449 geborenen, Enkel (Lorenzo). Dies passt sehr gut zu der Datierung der Tafel in die späten 1440er Jahre. Möglicherweise feiert sie die Geburt Lorenzos. Die Loyalität auch der nächsten Generation der Alessandri Familie wird dem Oberhaupt der im Staat vorherrschenden Partei versprochen.

Die hll. Laurentius, Cosmas und Damian stehen in keinem unmittelbaren familiären Zusammenhang zu den dargestellten Stiftern. Es sei denn, man wolle die in Florenz so wichtigen Klientelzusammenhänge in diesem Sinne, einem „familiären“, deuten.²⁹⁸ Insofern ist in der Bedeutungsperspektive der unterschiedlich groß dargestellten Figuren des Bildes, nicht nur eine ikonologische Tradition zu sehen, sondern eine sehr konkrete politische Anspielung. Der ehrfurchtsvollen Distanz der Stifterbildnisse zu den Heiligen entspricht die Unterordnung der Stifter in die Hierarchie der dominierenden Familie. Dabei wird das tradierte Bild der religiösen Devotion benutzt, um eine für das politische Überleben nach 1434 notwendige, im zeremoniellen Brauchtum der Florentiner Bürger untereinander aber tabuisierte Proskynese zu vollführen. Die Geste der Unterwerfung definiert dabei nicht allein das Verhältnis zwischen Herren und Vasallen. Sie ist darüber hinaus ein Signal für Außenstehende, das Auskunft gibt über den Zustand der dominierenden Position. Insofern wird die Loyalitätsbekundung gerade auch von solchen Angehörigen der *familia* erwartet, deren Ergebenheit außer Frage steht.

²⁹⁸ Ein Stammbaum der Alessandri lag dem Verfasser nicht vor. Über die Nachbenennungspraxis der Familie kann hier daher keine Aussage getroffen werden. Immerhin lebten die Alessandri nicht im *gonfalone* der Medici, *lion d'oro*, dem Zentrum der Verehrung des hl. Laurentius, sowie der hll. Cosmas und Damian. Sie waren in *chiavi*, dem Machtzentrum ihrer Vettern der Albizzi beheimatet. Vgl. auch Rubinstein 1997, S. 72.

4. Der Altaraufsatz für Francesco Sassetti

In der *Arciconfraternita della Misericordia* befindet sich ein Altaraufsatz aus glasierter Terracotta von Andrea della Robbia, der ursprünglich für die Sassetti Kapelle der Badia Fiesolana angefertigt worden ist (Abb. 28).²⁹⁹ Auftraggeber des Altars war Francesco di Tommaso Sassetti (1421-1490). Um 1440 in die Dienste der Medici Bank in Genf eingetreten, arbeitete er sich zum Leiter dieser Filiale empor. 1459 kehrte er als Assistent Giovanni di Cosimos nach Florenz zurück und stieg schließlich nach dessen Tod 1463 zum Generalmanager des Unternehmens auf.³⁰⁰ Reichtum und Bedeutung Sassettis basierten ausschließlich auf dieser Verbindung mit den Medici, die vielfachen Ausdruck fand. So benannte er etwa seinen 1463 geborenen Sohn nach Cosimo. Inhalt und Bestimmung des 1466 entstandenen Altars unterstreichen die Zugehörigkeit Sassettis zum innersten Kreis des Medici-Klientels. In der *Badia Fiesolana* hatten ausschließlich die engsten Mitarbeiter der Familie Patronate über Kapellen bzw. Altäre inne. Nur so ist verständlich, dass die Kapelle Sassettis den hll. Cosmas und Damian geweiht wurde und diese im Hauptfeld des Altaraufsatzes die thronende Madonna flankieren. Die Betrauung Sassettis mit den Familiengeschäften und die „Belehnung“ mit den Familienheiligen sind als symbolische Analogie zu verstehen.³⁰¹

Der Altar ist als Tabernakel in der Form einer antiken Tempelfront gebildet und in drei horizontal aufeinander folgende Abschnitte gegliedert. Das Hauptfeld wird von kannelierten, mit Kompositkapitellen bekrönten Pilastern flankiert. Diese erheben sich über einem Eierstabfries, der das Hauptfeld von den drei Predellenszenen trennt. Zugleich tragen sie ein profiliertes Gesims und einen Dreiecksgiebel, der als Rahmung der oberen Relief-Szene dient. Sie zeigt als Halbfigur einen segnenden Gottvater mit aufgeschlagenem Buch, auf dem die griechischen Buchstaben *alpha* und *omega* zu lesen sind. Zwei anbetende Engel füllen zur Linken und zur Rechten Gottvaters die Zwickel des Giebels.

Im Zentrum der Hauptszene thront die Madonna mit dem Kind auf angedeuteten Wolken in einer aus Engelsköpfchen mit Flügeln gebildeten Mandorla. Mutter und Kind werden von den hll. Cosmas und Damian flankiert. In Haltung und Gewandung unterscheiden sich die Brüder

²⁹⁹ F. Domestici, „Die Künstlerfamilie della Robbia“, Florenz 1992, S. 45.

³⁰⁰ de Roover, u.a. S. 85f. u. 361f.

³⁰¹ Es ist auszuschließen, dass die Dedikation des Altars im Zusammenhang mit der Benennung Cosimo di Francesco Sassettis steht, der nicht der älteste Sohn Sassettis war. Es sei nur am Rande erwähnt, dass der Erstgeborene, Teodoro möglicherweise nach dem hl. Theodor Tiro von Euchaita benannt war, dessen frühestes westliches Kultzentrum in SS. Cosma e Damiano in Rom bestand. Vgl. LCI, Bd. 8, S. 447ff.

nur geringfügig. Beide sind durch die Salbgefäße in ihren linken Händen zu identifizieren und durch Palmzweige in der jeweils Rechten als Märtyrer ausgewiesen.

Die Predella besteht aus drei Feldern mit den Szenen (von links nach rechts) „Verkündigung“, „Anbetung des Kindes“ und „Anbetung der Könige“. Damit wird in der Predella auf die Epiphanie hingewiesen, die Menschwerdung Gottes in Christus. Hier besteht ein inhaltlicher Zusammenhang zu der Darstellung Gottvaters im Giebel des Altars. Die theologisch problematischen Bildnisse Gottvaters, die verstoßen gegen das auf ihn bezogene Bildverbot bei Mose (2. Mos. 20,4 und 3. Mos. 26,1), tauchen seit dem 12. Jahrhundert auf und werden während der Renaissance zu einem beliebten Thema. Auf die häufig hergestellte Verbindung Gottvaters zu Trinitätssymbolen ist hier verzichtet worden; es sei denn, man wolle die Dreiecksform des Giebels, der hier den Rahmen bildet, in diesem Sinne deuten.

Giebel, Hauptfeld und selbst Predella sind nicht erzählerisch, sondern vielmehr theologisch aufgefasst. Engelsmandorla und Wölkchen verleihen der Madonna den Charakter einer Erscheinung. Auch die hll. Cosmas und Damian sind durch die auffälligen Märtyrersymbole einer konkreten Sphäre entrückt. Sie gehören selbstverständlich dem heiligen Kontext von Gottvater, Epiphanie und Madonnenerscheinung an und nehmen somit die denkbar höchste Rangstufe in der Imagination einer Hierarchie der Heiligen ein.

Das Gefüge des Altars für Francesco Sassetti scheint nur auf den ersten Blick simpel konstruiert. Tatsächlich wird den hll. Cosmas und Damian höchste Reverenz erwiesen. Sie sind nicht als persönliche Patrone des bereits verstorbenen Cosimo zu verstehen, sondern als Heilige der Familie, d. h. der Familie im weiteren Sinne, die neben den Blutsverwandten auch aus Freunden, Geschäftspartnern und Schutzbefohlenen besteht. Dafür spricht die besondere Hervorhebung der Epiphanieszene, in der sich die wachsende integrative Bedeutung des Dreikönigskults als Symbol des Medici-Klientels spiegelt.

Francesco Sassettis Altar bleibt trotz solcher Implikationen eine Stiftung ‚in eigener Sache‘. Es ist der Auftraggeber, dem die ‚Früchte‘ der frommen Stiftung zu gute kommen. Im Gegensatz hierzu steht das diplomatische Geschenk, das nicht nur eine Botschaft der Loyalität übermittelt, sondern auch materiell in das Eigentum des *pater familiae* wechselt.

5. Die „Medici-Madonna“

Seit 1833 befindet sich im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. eine kleinformatige Tafel von der Hand Rogier van der Weydens, die als *Medici-Madonna* bezeichnet wird (Abb. 25). Bis zu diesem Zeitpunkt ist das von dem Vorbesitzer in Pisa erworbene Bild nicht

dokumentiert.³⁰² Weder Auftraggeberschaft noch Nutzung der Tafel sind bekannt. Wegen der vier dargestellten Heiligen, Namenspatronen Cosimos und seiner Söhne sowie dem an der Basis der Mittelsenkrechten gemalten Wappen von Florenz, wird das Werk mit den Medici in Verbindung gebracht. Das überraschend kleine Format der Tafel verleiht ihr eine intime Wirkung, die im Gegensatz zu dem monumentalen Eindruck von Komposition und Proportion der Malerei steht. Die in diesem Sinne über sich hinausragende Tafel, unterscheidet sie von den Altarwerken ähnlichen Inhalts, die wir bisher betrachtet haben. Ein solches Bild passt, wie wir es von anderen Beispielen her kennen, eher in das Wohnhaus, vielleicht in die Schlafkammer des Eigentümers.³⁰³ Andererseits erinnert seine korbbogige Form an die Mitteltafeln der ebenfalls meist kleinformatigen flämischen Haus- und Reisealtäre. Da wir auch das Thema zuvor ausschließlich an Altartafeln kennen gelernt haben, ist in Erwägung zu ziehen, ob dies die ursprüngliche Funktion des Bildes gewesen sein könnte. Dazu passt auch die Verbindung flämischer und italienischer Stilelemente bei offensichtlich italienischem Inhalt, Folgen einer Italienreise Rogiers um 1450.³⁰⁴

Rätselhaft sind auch die beiden unausgefüllten Wappenkartuschen, die das Wappen von Florenz flankieren und der Umstand, dass hier nicht der hl. Petrus Martyr als Namenspatron Piero di Cosimos erscheint, sondern der Apostel Petrus.³⁰⁵

Den unteren Rand der Bildfläche nimmt die Illusionsmalerei einer grauen Steineinfassung ein. Auf ihr sind die drei Wappenkartuschen gemalt, deren mittlere das Lilienwappen von Florenz trägt, während die beiden äußeren weiß belassen sind. Darüber erhebt sich aus blühendem Grün ein dreistufiger Podest. Vor der Mitte der untersten Stufe steht eine Messingkanne mit einer Iris und einer Lilie. Auf der obersten Stufe, unter einem weißen zeltartigen Baldachin und vor einer mit Brokatstoff bedeckten Rückwand steht Maria mit dem Kind. Zwei links und rechts in weißlicher Grisailletechnik gemalte Engel ziehen den Vorhang des Baldachins zurück und heben ihn an.

Die Madonna, in ein rotes Untergewand und einen weiten blauen Mantel gehüllt, hat ihre rechte Brust zum Stillen entblößt. Während das Kind danach greift, neigt sie ihm lächelnd ihr Haupt zu. Um die Häupter von Mutter und Kind beschreiben feine goldene Streifen Heiligenscheine. Zur Rechten Mariens ist Johannes der Täufer wiedergegeben. Sein rechter

³⁰² Die Tafel, Inv. Nr. 850, misst 53 x 38 cm. Städelsches Kunstinstitut (Hg.), „Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt“, Frankfurt a. M. 1971, S. 63.

³⁰³ Vgl. M. Rohlmann, „Flämische Tafelmalerei im Kreis des Piero de' Medici“, in: Beyer/Boucher (Hg.), 1993.

³⁰⁴ Vgl. O. Delenda, „Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk“, Stuttgart/Zürich 1997, S. 120ff. Siehe auch L. Castelfranchi Vegas, „Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance“, Stuttgart/Zürich 1994, S. 68ff.

³⁰⁵ Zur Deutung der Kartuschen siehe unten.

Fuß steht auf der untersten Stufe des Podestes, der Linke auf der Mittleren. Das kurze Fellgewand des Heiligen und sein roter, über die linke Schulter zurückgeschlagener Mantel lassen die nackten Beine frei. Mit einer Falte des Umhangs hält Johannes ein geöffnetes Buch. Der Mittelfinger seiner rechten Hand deutet auf den Text, der Zeigefinger auf das Kind. Währenddessen fällt sein Blick auf die Schlüssel in der Hand des neben ihm stehenden Apostels Petrus. Der Apostel ist mit einem violetten Gewand und einem grünen Mantel bekleidet. Seine Füße sind bloß, sein Blick ist auf den Heiligen gegenüber gerichtet. Die andere Seite der Jungfrau nehmen die hll. Cosmas und Damian ein. Gemäß der nordalpinen Tradition sind sie verschieden gekleidet. Auf der untersten Stufe steht der hl. Cosmas. Er trägt ein hochgeschlossenes, langes und pelzgefüttertes Gewand, dazu eine passende Kappe. Über die Schultern hat er zusätzlich eine rote Stola gelegt. Uringlas und ein kleiner Zettel in seinen Händen, wohl ein Rezept, weisen ihn als akademischen Arzt aus. Damian dagegen trägt über roten Strümpfen einen blauen Rock und einen weiten roten Mantel, sowie einen breitkrepfigen Pelzhut. In seiner rechten Hand hält er einen Salbspatel. Die Linke greift in den Geldbeutel, der an seinem Gürtel hängt.³⁰⁶

Obwohl mit der *Medici-Madonna* ebenfalls eine „*Sacra Conversazione*“ dargestellt wird, unterscheidet sie sich von den bisher betrachteten Beispielen dieses Typs. Sie ist nicht thronend wiedergegeben, sondern stehend als „*Maria lactans*“. Auch diesen Typus verkörpert sie allerdings nicht in herkömmlicher Form. Die Vorhänge des Baldachins werden von den zwei Engeln über die ganze Breite der Bildfläche zurückgezogen und hinterfangen die Heiligen in einer Andeutung der „*Schutzmantelmadonna*“. Zahlreiche weitere Symbole stellen die Gestalt der Gottesmutter hier in den Mittelpunkt. Das strahlende Weiß des Baldachins und der Vorhänge betont Unschuld und Reinheit Mariens, und scheint durch ihre Gnade, in dem Motiv des Schutzmantels, auf die Heiligen im Bild ausgedehnt.³⁰⁷

³⁰⁶ Der Gegenstand ist von Delenda, S. 123, als Mörser gedeutet worden. Da jedoch alle Finger und der Daumen der linken Hand zu sehen sind und sie den Gegenstand definitiv nicht festhalten, kann es sich nicht um einen Mörser handeln, es sei denn man wolle annehmen, Damian trage einen Mörser an seinem Gürtel hängend. Der Geldbeutel spielt dagegen auf das Geldgeschenk an, das Damian nach der Legende entgegen genommen hat. Anhand seiner lassen sich hier die Brüder unterscheiden.

³⁰⁷ Obschon eine Verbindlichkeit mittelalterlicher Farbsymbolik um 1450 nicht mehr gegeben ist, scheint sie mir hier wirksam zu sein. Vgl. hierzu LCI, Bd. 2, S. 7ff. Einschränkend, ebd. S. 13.

Unschuld und Reinheit, mithin Unbefleckte Empfängnis, finden sich auch symbolisiert in der weißen Lilie, die aus der Messingkanne zu Füßen Mariens ragt. Die zweite Pflanze in der Kanne, eine Iris, ist mit ihrer Bedeutung der Vergebung der Sünden auf das Christuskind bezogen.³⁰⁸

Auch die Kleidung des hl. Petrus fällt durch ihre farbliche Gestaltung auf. Üblicherweise trägt er über einem blauen Rock einen gelben Mantel.³⁰⁹ Gelb, traditionell eine Farbe mit negativer Bedeutung, steht im Falle des Apostels für seine dreimalige Verleugnung Christi in der Nacht der Kreuzigung. Hier ist Petrus jedoch in Grün und Violett gekleidet, wobei das Letztere der Herrscherfarbe Purpur entspricht und Grün Auserwähltheit symbolisiert. Offenbar ist hier beabsichtigt gewesen nicht den schwachen Petrus des Karfreitags in den Vordergrund zu stellen, sondern den Nachfolger Christi. Auf die Nachfolge als Führer der Christenheit, die *traditio legis*, bezieht sich nicht nur das Attribut des Schlüssels in der rechten Hand Petri, sondern auch die Kombination mit Johannes dem Täufer. Im Johannes-Evangelium wird zunächst der Täufer als Vorgänger Jesu bezeichnet (1, 7-8), dann Petrus und sein Bruder Andreas als Jünger des Täufers, die von diesem zu Jesus gebracht werden (1, 35-42). Die Vermittlerrolle des Täufers hat Rogier in dem Täfelchen dargestellt. Wie wir gesehen haben, zeigt der Täufer zugleich auf das Kind und in sein geöffnetes Buch. Dabei blickt er auf den Schlüssel in der Hand Petri. Der Vorläufer und der Nachfolger Jesu erscheinen so Seite an Seite. Im Zusammenhang mit der Deutung der *Pala d' Annalena* sind wir einem vergleichbaren Motiv bereits begegnet. Und wie dort ist hier ein familiärer Zusammenhang angedeutet. Denn Johannes, der „Vorläufer“, ist, wie wir wissen, der Namenspatron Giovanni di Bicci. Petrus, der „Nachfolger“, nimmt hier den Platz Petrus Martyrs, des Namenspatrons des Enkels, Piero di Cosimo ein. Das wird dadurch bekräftigt, dass die hll. Cosmas und Damian beide den Apostel anblicken, denn sie stehen ja für das fehlende Glied in der Kette, Cosimo.

Die Generationenfolge spiegelt sich zudem in der hierarchisch abgestuften Nähe zur Madonna. Der Täufer nimmt den Ehrenplatz zu ihrer Rechten ein und kommt ihr am nächsten, indem er einen Fuß auf die mittlere Stufe ihres Podestes gestellt hat. Der hl. Cosmas steht zu ihrer Linken, dafür aber auf der untersten Stufe, während Petrus wieder durch einen Platz zur Rechten geehrt wird, aber nicht auf dem Podest sondern im Gras daneben.

³⁰⁸ Vgl. Sachs/Badstübner/Neumann (Hg.), S. 68. Zu beiden Seiten der Kanne sind an der Vorderkante der untersten Stufe jeweils zwei blühende Pflanzen wiedergegeben, die sich vermutlich auf die vier dargestellten Heiligen beziehen.. Vgl. auch J. Sander, „Die Entdeckung der Kunst. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt“, Kat. 1995, S.170f.

³⁰⁹ So etwa in den Fresken der Brancacci-Kapelle, Santa Maria del Carmine, Florenz.

Die offensichtlich enge Bezugnahme auf Motive im 1. Kapitel des Johannes-Evangeliums könnte der Grund dafür sein, dass in Rogiers Tafel der Apostel Petrus als Patron Piero di Cosimos erscheint.

Ohne Zweifel ist also die *Medici-Madonna* tatsächlich für den engen Familienkreis, d. h. Cosimo, Piero oder Giovanni di Cosimo gearbeitet worden. Die prominente Integration des Florentiner Wappens und die ominösen unausgefüllten Wappenkartuschen lassen auch die Möglichkeit zu, dass die Tafel als Geschenk für einen dieser drei entstand. Der Auftraggeber müsste in diesem Fall über eine genaue Kenntnis des Familienkreises, seinen Geschmack und auch seine politischen Absichten verfügt haben., was auf ein bedeutendes Mitglied des Medici-Regimes oder einen wichtigen Verbündeten hinweist. Auswahl und Vollendung des Wappenschmucks könnte dann dem oder den Adressaten zur Entscheidung überlassen worden sein.³¹⁰ Die bekannte Vorliebe Piero di Cosimos für flämische Kunstgegenstände macht ihn in diesem Fall zum wahrscheinlichsten Kandidaten. Eine genauere Bestimmung bleibt jedoch zwangsläufig Spekulation.

Mir scheint allerdings, dass die *Medici-Madonna* ein Beispiel dafür ist, dass der Kult von Cosmas und Damian innerhalb der Familie selbst seit der Jahrhundertmitte verstärkt in den Hintergrund tritt und anderen Formen der Repräsentation Platz macht. In dem Täfelchen Rogiers steht eher das Motiv des Schutzes für die Familie im Vordergrund, ein weiterer Grund, der dafür spricht, dass es sich dabei um das Geschenk eines Bundesgenossen der Medici handelt.

Im Vergleich zu Auftragsarbeiten der Medici, wie der *Pala d' Annalena* und der *Pala di San Marco*, erscheinen die Arbeiten für ihre Bundesgenossen nicht nur bescheidener im Umfang, sondern auch konzeptionell unterschiedlich. In der *Medici-Madonna*, der *Pala degli Alessandri* und besonders dem Retabel für Francesco Sassetti etwa, erscheinen Cosmas und Damian weniger deutlich als Handlungsträger. Es ist vielmehr ihre reine Präsenz, die in den Vordergrund gerückt wurde. Eine solche Unterscheidung in einen ‚Handlungstypus‘ und einen ‚Präsenztypus‘ unterstreicht auch der Blick auf ein weiteres Werk, das offensichtlich von den Medici in Auftrag gegeben wurde.

³¹⁰ Ob die beiden weißen Wappenschilde nicht unvollendet sind, sondern im Gegenteil übermalt wurden, könnte nur eine Röntgenuntersuchung der Tafel klären.

VI. Herren und Heilige: Die Namenspatrone im Haus der Medici

Angesichts der strategischen Verbreitung der hll. Cosmas und Damian in Florenz, fällt ihre weit gehende Abwesenheit im Wohnhaus der Medici auf. Die verfügbaren Informationen sind eher indirekt. Das 1417-18 angefertigte Inventar des alten Familienpalastes erwähnt eine große Altartafel mit den hll. Cosmas und Damian.³¹¹ Diese ist ebenso wenig einem erhaltenen Werk zuzuordnen, wie die Statuen der beiden Heiligen im Haus der Medici in Venedig, von denen wir durch einen Brief aus dem Jahr 1417 Kenntnis haben.³¹² Vermutlich hat es weitere Darstellungen gegeben. Nur eine einzige kann mit dem – neuen – Palast in der *via Larga* in Verbindung gebracht werden.

1. Die Lünette mit sieben Heiligen

Aus dem Palazzo Medici sind im 19. Jahrhundert zwei fast gleich große Tafeln von Filippo Lippi in die National Gallery nach London gelangt.³¹³ Die eine zeigt eine Verkündigung, die andere sieben auf einer Steinbank sitzende Heilige (Abb. 29). Da die Verkündigung mit einer *Imprese* der Medici, dem ‚emblemartigen‘ Symbol dreier durch einen Diamantring gezogener Federn geschmückt ist, gelten beide Tafeln als Aufträge aus dem engeren Familienkreis.³¹⁴ Die Form der Tafeln, jeweils links und rechts senkrecht beschnittene Lünetten, legt die Vermutung nahe, dass es sich bei ihnen um Supraporten gehandelt hat. Dies passt zu den ursprünglichen rechteckigen Türformen im Palazzo Medici und auch zu den Maßen von 151,8 bzw. 152,4 cm Länge. Der korbboogige Abschluss der beiden Tafeln würde sich am besten in einen länglichen Raum, einen Gang oder eine Loggia mit Kreuzgrat- bzw. Tonnengewölbe gefügt haben. Ein in Frage kommender Gang, allerdings mit Kassettendecke, befindet sich im *piano nobile* des Palazzo Medici. Er verband die ursprüngliche Treppe des Hauses im Südflügel mit dem Vorraum der Kapelle und verläuft noch heute entlang der *sala grande*, zu der zwei Eingänge bestehen. Heute führt er auf den Absatz der durch die Riccardi eingebauten Treppe zu, der aus einem Teil des Kapellenvorraums gewonnen wurde.³¹⁵ Die Tür vor der

³¹¹ Vgl. J. Paoletti, „Fraternal Piety and Family Power: The Artistic Patronage of Cosimo and Lorenzo de' Medici“, in: Ames-Lewis 1992, S. 213, Anm. 47.

³¹² Vgl. Robinson 1992, S. 183.

³¹³ Vgl. Trustees of the National Gallery Publications (Hg.), „National Gallery. Illustrated General Catalogue“, London 1986, Nr. 666 u. 667, S. 325.

³¹⁴ Zu den Wahlzeichen der Medici vgl. F. Ames Lewis, „Early Medicean Devices“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 42, London 1979.

³¹⁵ Zum Grundriß des *piano nobile* vgl. W. A. Bulst, „Die ursprüngliche Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XIV., 1970, S. 373.

ursprünglichen Treppe des Südflügels misst exakt 151 cm Breite.³¹⁶ Die Themen der beiden Lünetten-Tafeln passen aber, wie wir sehen werden, ebenso in diesen Gang im repräsentativen Zentrum des Hauses, wie in einen häuslichen Übergangsbereich zwischen Innen und Außen.

Das Pendant mit der Verkündigung an Maria ist hier insofern von Bedeutung, als sie die Identifikation beider Bilder als Aufträge der Medici erlaubt. Darüber hinaus fallen zwei Aspekte ins Gewicht. Zum einen die Szenerie, zum anderen die farbliche Komposition. Die Verkündigung findet außerhalb eines prächtigen Gebäudes statt. Der mit unterschiedlichen kostbaren Stoffen verhüllte steinerne Sitz der Maria steht auf einer Terrasse, die den Angelpunkt zwischen Innen, dem im Hintergrund rechts sichtbaren Bett, und Außen, dem die linke Bildhälfte nicht ganz ausfüllenden Garten, bildet. Niedrige Mauern Frieden den Garten ein und grenzen ihn zu der jenseits abfallenden Wildnis ab. Jedenfalls ist am linken Bildrand, außerhalb der Mauer ein Baumstamm zu erkennen, der aus tiefer gelegenen Grund zu wachsen scheint. Das Spalier der innerhalb der Mauer aufragenden Bäume und der tiefe Schatten außerhalb vertiefen den Eindruck eines Abhangs.

Sowohl der im Garten kniende Engel, als auch die auf der Terasse sitzende Jungfrau neigen ehrfurchtsvoll die Häupter. Bei dieser Geste des Mädchens liegt der Reiz darin, dass sie die Scheu vor dem himmlischen Wesen ebenso ausdrückt, wie sie auf die Lektüre Mariens, das auf ihren Knien liegende offene Buch, hinweist. Tatsächlich blickt Maria aber auf die Taube des Heiligen Geistes, die, ausgesandt von der Hand Gottes neben dem Scheitelpunkt des Bildes, über ihren Knien schwebt. In der Geste der rechten Hand Mariens, die einen Zipfel des weiten blauen Umhangs über ihren Leib zu ziehen scheint, drückt sich das Verstehen der göttlichen Botschaft aus. Es ist die erste Geste der Zärtlichkeit gegenüber dem soeben empfangenen Kind.

Das Kolorit des Bildes ist von rötlichen Tönen geprägt. Der Marmor der Terrasse, die rosa abstrahlenden Wände des Hauses, das Gewand Mariens sowie Umhang und Schwingen des Engels tauchen die Szene in warmes Licht. Dabei dienen das tiefe Grün des Gartens und der blaue Umhang der Jungfrau als Kontraste. Farbspiel und Szenerie sind zu der anderen Lünette in absichtsvolle Beziehung gesetzt.

Auch die Architekturkulisse der zweiten Lünette thematisiert Innen und Außen, bzw. häuslichen Bereich und Wildnis. Die helle steinerne, mit eingelegten gelblich-braunen

³¹⁶ Vgl. den Plan in: G. Cherubini/G. Fanelli (Hg.), „Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze“, Florenz 1990, S. 334. Der fast 3 m breite Durchgang zum neueren Treppenhaus stammt aus dem 17. Jh., könnte aber ursprünglich ebenfalls ca. 151 cm gemessen haben.

Marmorplatten verzierte Bank, auf der die sieben Gestalten beisammensitzen, ist vor einen bewaldeten, bergigen Hintergrund gesetzt. Noch deutlicher als in der anderen Lünette sind hier das jenseits abfallende Gelände und die Erhabenheit der Architektur betont. Diese erweckt den Eindruck eines Altars, was lediglich dadurch geschmälert wird, dass die Bank ganz von Büschen umgeben scheint, es also am vorderen Bildrand keine sichtbare Verbindung zu einem Gebäude gibt.

Die Farbigkeit der Tafel ist von Helldunkel-Kontrasten geprägt und besonders von dem kräftigen Rot der Gewänder von Cosmas und Damian, die aus den übrigen, in erdige Töne gehüllten Heiligen geradezu hervorleuchten. In der Mitte der Bank sitzt Johannes der Täufer, der von Cosmas und Damian flankiert wird. Vom Täufer ausgehend folgen links die hll. Laurentius und Franziskus, rechts Antonius Abbas und Petrus Martyr.

Cosmas und Damian sind jugendlich wiedergegeben und kaum zu unterscheiden. Der Heilige zur Rechten des Täufers ist jedoch durch sein dunkleres Gewand, etwas längere Haare und seine auffällige Gestik betont. Sein Blick ist nach oben gerichtet und scheint damit dem Zeigegestus des Täufers zu folgen, dessen rechte Hand dorthin weist. Beide Hände des Heiligen sind leicht angehoben. Das drückt zum einen Bewegtheit aus und ist zum anderen eine Paraphrase der andächtig zusammengelegten Hände des Bruders. Ebenso steht sein zielgerichteter Blick im Gegensatz zu dem versunkenen nach unten Starren des brüderlichen Gefährten.

Das Spiel mit den Affekten setzt sich bei den anderen Heiligen fort. Während der hl. Franziskus, auf dem linken Flügel der u-förmigen Bank sitzend, im Begriff ist, die Hände, an denen die Stigmata als goldene Strahlen zu erkennen sind vor der Brust zu kreuzen, hat Laurentius, neben ihm, sie wiederum zusammengelegt. Der leicht vorgebeugte und durch den an seiner Seite lehnenen Rost kenntliche Laurentius, blickt seinen Nachbarn an. Franz seinerseits scheint den Täufer zu betrachten.

Auf dem rechten Flügel der Bank, sitzt außen der hl. Petrus Martyr. Er hält ein geschlossenes Buch auf dem Oberschenkel, auf dass er seinen rechten Arm stützt. In die Hand dieses Arms schmiegt er eine Wange. Der Melancholiegistus korrespondiert mit dem langen Messer, das in seinen Kopf gehackt ist. Petrus zur Rechten, diesen auch anblickend, sitzt Antonius Abbas. Mit der rechten Hand deutet er auf den Täufer, während seine Linke einen Stab hält. Von beiden Heiligen fallen Schatten auf die Balustrade hinter ihnen.

Die nur auf den ersten Blick symmetrisch-einfache Anordnung der Heiligen auf der Bank, ist durch die verschiedenen Bezüge tatsächlich dynamisch in Szene gesetzt. So sind etwa die hll. Johannes und Franziskus schon durch ihr identisches Sitzmotiv mit einem angewinkelten

Bein und einem nach vorn gesetzten Fuß miteinander verbunden. Sie sind außerdem die beiden einzigen Dargestellten, die keine Schuhe tragen. Inhaltlich mag hier wieder der Zeittopos, Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft, eine Rolle spielen: Franz erweist dem Vorläufer des Mannes seine Reverenz, dem er nachzufolgen bestrebt ist.

Ähnlich sind die äußeren Paare einander zugeordnet und zugleich auf ihr räumlich entferntes Pendant bezogen: Eine in der Körperhaltung ausgedrückte Versenkung (Franziskus und Petrus Martyr) ist jeweils mit aufmerksamer Hinwendung zum Partner (Laurentius und Antonius Abbas) kombiniert.

Augenfällig ist in der Komposition besonders die nach oben weisende Geste des Johannes und der dieser Geste folgende Blick des linken Ärzteheiligen. Dieser Hinweis Johannes des Täufers auf das Lamm Gottes wird in den meisten seiner Darstellungen wiedergegeben. Meist deutet Johannes dabei jedoch nicht nach oben sondern zur Seite. Hier wird möglicherweise auf eine Szene angespielt, die alle vier Evangelien berichten. Nach der Taufe Christi durch Johannes öffnet sich der Himmel und in Gestalt einer Taube fährt der Heilige Geist herab.³¹⁷ Wenn dem hier so ist, geht es um einen Aspekt, den beide Lünetten-Tafeln gemeinsam haben, denn in der Verkündigung ist ja tatsächlich der Heilige Geist dargestellt.

Es scheint mir jedenfalls kein Zufall zu sein, dass die Komposition der Lünette mit den sieben Heiligen an Darstellungen des Pfingstwunders erinnert. Die Herabkunft des Heiligen Geistes lässt an die Trinität denken und damit natürlich auch an den, etwa zehn Jahre vor Entstehung der Lünetten, zuletzt in Florenz ausgetragenen Streit um das *filioque*.³¹⁸

Die hier versammelten Heiligen sind die Namenspatrone der Medici, die in ähnlicher Konstellation wiederholt auftauchen.³¹⁹ In das Zentrum ist der Patron des Familienpatriarchen, Giovanni di Bicci, gerückt, bei dem es sich zugleich um den Stadtpatron von Florenz handelt. Die betonte Zuordnung der hll. Cosmas und Damian zu Johannes dem Täufer ist in dieser Hinsicht bedeutungsvoll. Als Namenspatrone Cosimos können sie nichts desto weniger auch für die ganze Familie stehen. Daraus ergibt sich ein Spiel der Bedeutungen, dem wir zuvor bereits begegnet sind: so wie Cosimo ein Sohn Giovannis ist, ist er auch ein Sohn der Stadt. Aus dieser Vermischung von himmlischer und irdischer Genealogie lässt sich, zumindest gedanklich, ein Erbenspruch konstruieren. Dass solche Ideen nicht aus der Luft gegriffen sind, beweist nicht zuletzt das Gebäude des Palazzo Medici

³¹⁷ Matth. 3, 17; Markus 1, 10; Lukas 3, 22 u. Johs. 1, 32.

³¹⁸ Zum Konzil in Florenz J. Gill, „Personalities of the Council of Florence and other Essays“, Oxford 1964.

³¹⁹ Die spätere Pala für Cafaggiolo von Baldovinetti, in der zusätzlich der hl. Julianus erscheint. Öfter findet sich statt Antonius Abbas der hl. Antonius von Padua, wie etwa in der Pala der Novizen-Kapelle, Santa Croce, gleichfalls von Fra Filippo. Siehe Abb. 17.

selbst. Seine äußere Gestaltung greift unmissverständlich auf Elemente kommunaler Bautraditionen zurück.³²⁰

In welcher Funktion die anderen Heiligen auftreten, ob als Namenspatrone der vier Söhne Giovanni di Bicci, ob als Namenspatrone seiner beiden ältesten männlichen Enkel, ist vor der, auch im Größenverhältnis dominierenden Trias fast irrelevant.³²¹

Eine solche Aussage ist, wie oben vorweg genommen, im Repräsentationstrakt des Hauses vorstellbar. Aufgrund der kompositorischen Thematisierung von Innen und Außen könnten die Tafeln sowohl in einem abgeschlossener Raum bzw. Gang, als auch in einer Loggia mit ihrer Funktion als Schnittstelle zwischen Innen und Außen, ihren Platz gehabt haben.³²²

Die Lünette mit sieben Heiligen ist die einzige erhaltene Darstellung der Namenspatrone der Medici, von der wir mit einiger Sicherheit annehmen können, dass sie in einem nicht sakralen Kontext zu sehen war. Das bedeutet, dass ihr Programm völlig frei gestaltet werden konnte. Wenn wir in Ermangelung urkundlicher Quellen für die Rekonstruktion von Cosimos unmittelbarem Familienstammbaum auf sekundäre Hinweise zurückgreifen wollen, so haben wir mit der Lünette einen solchen vor Augen.

³²⁰ Vgl. A. Tönnemann, „Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur sozialen Typik des Palazzo Medici“, in: Beyer/Boucher (Hg.).

³²¹ Die verbürgten Söhne Cosimo und Lorenzo, sowie die vermuteten Söhne Damiano und Antonio. Die Enkel Piero di Cosimo und Pierfrancesco di Lorenzo.

³²² Der Verbindungsgang, von dem weiter oben die Rede war, besitzt Fenster zum Innenhof, erfüllt also auch diese, hypothetische, Voraussetzung. Bei einer Rekonstruktion ihrer Hängung müssten jedenfalls die auffälligen Schatten der hll. Antonius Abbas und Petrus Martyr berücksichtigt werden.

2. Zur Funktion der Namenspatrone der Medici

Der Eindruck, der sich von der Funktion der Namenspatrone der Medici gewinnen lässt, ist nicht einheitlich. Die hll. Cosmas und Damian sind in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts keine Familienheiligen, sondern die Namenspatrone des wichtigsten Familienmitglieds. Cosimo de' Medici verbreitet ihren in Florenz zuvor nicht bedeutenden Kult in der ganzen Stadt und darüber hinaus überall dort, wo die Medici direkten oder indirekten Einfluss besaßen oder zu gewinnen trachteten. Die wichtigsten Altäre, von denen wir Kenntnis haben, werden von Cosimo im Baptisterium San Giovanni gestiftet, in San Marco und Santa Croce.³²³ In San Lorenzo entsteht die den Heiligen geweihte, von Giovanni di Bicci gestiftete Familienkapelle, die durch die Zuwendungen der Medici-Päpste am Anfang des 16. Jahrhunderts zum Zentrum des Kults der hll. Cosmas und Damian in Florenz aufsteigt. Im Dom Santa Maria del Fiore lässt Antonio della Casa, vermutlich ein Familiar der Medici, einen Altar errichten, der zeitlich mit Cosimos Stiftung im benachbarten Baptisterium zusammenfällt. In San Martino del Vescovo werden die Heiligen seit dem 11. Jahrhundert verehrt. Cosimo gehört dort im Jahr 1442 zu den zwölf Gründungsmitgliedern der Bruderschaft der ‚Dodici Buonomini‘.³²⁴ Es dürfte weitere Altäre und Kapellen in der Stadt gegeben haben, die, wie in Sant' Ambrogio, teilweise noch heute bestehen.³²⁵ Dazu kommen Kultstätten ausserhalb des Stadtgebietes, wie die Kapellen der Medici-Villen Cafaggiolo, Trebbio und –vermutlich- Careggi, sowie die Altäre für Bosco ai Frati und San Girolamo. Wir wissen auch von materiellen Zuwendungen, wie etwa die an San Damiano in Assisi und San Cosimo in Pisa.³²⁶

Die hier untersuchten Darstellungen haben wesentlich gemeinsam, dass sie den hl. Cosmas betonen, teils auf Kosten anderer repräsentierter Namenspatrone. Die Wirksamkeit des Cosmas und Damian-Kults hing sicherlich in erster Linie mit dem ganz konkreten Heilsversprechen zusammen, das in der Vita der beiden Heiligen begründet war. Zugleich war dem Erfolg des Kults aber der Umstand zuträglich, dass er zunächst in Florenz ohne Vorbild gewesen ist. Seine Neuartigkeit sicherte ihm eine erhöhte Aufmerksamkeit. Dies ist durch die formale Neuartigkeit der Darstellungen von Cosmas und Damian unterstrichen worden. Gemälde, wie die Annalena-Tafel und die Tafel für den Hochaltar von San Marco,

³²³ Vgl. R. Trexler, „Public Life in Renaissance Florence“, Ithaca, London 1996, S. 423.

³²⁴ Vgl. D. Kent, „The Buonomini di San Martino: Charity for ‚the glory of God, the honour of the city, and the commemoration of myself‘“, in: Ames-Lewis 1992, besonders S. 52.

³²⁵ Siehe dort ein Triptychon vom Anfang des 15. Jht. Abb. in: v. Marle, Vol. IX., S. 8, Abb. 4.

³²⁶ Vgl. Robinson 1992, S. 183

gehörten zu den frühesten Beispielen der von ihrem gotischen Rahmenwerk befreiten *sacra conversazione*. In diesem Zusammenhang ist es bedeutsam, dass die antikisierenden Elemente, die in den Bildnissen der Heiligen in der „Alten Sakristei“ San Lorenzos und in der *Pala d' Annalena* noch festzustellen waren, bald zugunsten eines zeitgenössischen Charakters aufgegeben wurden. Mit ihren roten Umhängen und Kappen näherten sich Cosmas und Damian zunehmend dem Erscheinungsbild an, um das sich auch die Bürger-Humanisten in Florenz bemühten. So konnten sie zumindest in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu Identifikationsfiguren für die politischen und geistigen Eliten werden und dazu beitragen, den Schritt in die Reihen der Medici-Fraktion zu rechtfertigen. Cosmas und Damian waren dabei nicht nur äußerlich kompatibel. Die Uneigennützigkeit ihres Handelns entsprach in vollkommener Weise dem humanistischen Ideal der Zeit. Im reichen Florenz war die Sehnsucht nach der demonstrativen Verachtung des Geldes mindestens so groß, wie die Sehnsucht nach dem Geld selbst. Die Bewältigung dieser Diskrepanz war, analog zu der philosophischen Aufgabe antikes und christliches Gedankengut auszusöhnen, eine der Herausforderungen der Florentiner Kaufmanns-Gesellschaft.

Es ist dabei durchaus der Ansatz einer Strategie zu erkennen, die sich aber nicht auf Darstellungen der hll. Cosmas und Damian beschränkte. Die Strategie des Kults war flexibel, heterogen und – anscheinend - flächendeckend und dadurch erfolgreich. Dass die hll. Cosmas und Damian dabei nicht immer im Vordergrund standen, lässt sich schon daraus schliessen, dass trotz der vorherrschenden Nachbenennungstradition erst das dritte männliche Enkelkind Cosimos den Namen des Großvaters erhielt.³²⁷

Außerdem scheint es nie den Versuch einer Kirchenneugründung gegeben zu haben. Cosimos Aktivitäten, wie die seiner Söhne und Enkel, konzentrierten sich im Gegenteil bevorzugt auf an Alter und Rang herausragende, also bereits bestehende Kultstätten. In Cosimos unmittelbarer Familie wurde mit Hilfe der Nachbenennung stets dafür gesorgt, dass die namensmagische Korrespondenz zur mediceischen Pfarrkirche San Lorenzo niemals abbricht. Es ist der Kult des hl. Laurentius, den die Medici mit ungebrochener Kontinuität verfolgt haben. Der Neubau San Lorenzos durch Cosimo und seine Nachkommen, ist mit seinem Umfang und durch die dominierende Position einer Stifterfamilie, in der Geschichte Florentiner Stiftungen außergewöhnlich. Er ist aber zugleich Ausdruck einer wichtigen Tradition: der Bindung des Clans an die Pfarrkirche und den Pfarrbezirk. Insofern bewegen sich Funktion und Strategie des Kults bei den Medici zwischen Tradition und Innovation.

³²⁷ Siehe Stammtafel II.

Fraglos ist es kein Zufall, dass die Zugkraft der Kulte der Namenspatrone in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts nachzulassen begann. Ihr Potenzial, in den privaten und den sakral-entrückten Raum einzudringen, entsprach nicht mehr den veränderten Erfordernissen. Über diese verfügte dagegen der extrovertierte Kult der hll. Drei Könige.

VII. Der Kult der hll. Drei Könige in Florenz³²⁸

Am 6. Januar 1498, dem Festtag der Epiphanie, erschienen die Mitglieder der Signoria in San Marco, um auf dem Hochaltar ihr traditionelles Opfer darzubringen. Wie Luca Landucci in seinem Tagebuch erstaunt niederschreibt, küssten die Signori dem – seit Mai des vorangegangenen Jahres exkommunizierten – Prior des Klosters, Girolamo Savonarola die Hand.³²⁹ Anschließend fand im Kloster eine Prozession statt, bei der Savonarola und zwei weitere Dominikaner die Rollen der drei Könige spielten. Es ist, wie Hatfield bemerkt, das symbolische Ende von gut 60 Jahren mediceischer Kontrolle des Dreikönigskults in Florenz.³³⁰ Zugleich setzt das Ereignis auch den politischen und herrscherlichen Aspekt des Cosmas-und-Damian-Kults außer Kraft. Wie wir gesehen haben, hatte sich Cosimo de' Medici in San Marco mit der Stiftung des Hochaltarbildes von Beato Angelico zum Herren der Signoria von Florenz stilisiert. Mit der Reverenz der Signoria vor Savonarola begibt sie sich nun unter eine weitaus strengere Herrschaft. Ob Savonarola tatsächlich beide Kulte im Auge hatte, als er die unterwürfige Geste der Signoria entgegennahm, lässt sich nicht mit Bestimmtheit sagen. Offenkundig ist jedoch, dass die beiden für die Legitimation der Mediciherrschaft in Florenz so wichtigen Kulte in San Marco eine Schnittstelle besaßen. Von der Implementierung des Kults der Anagyroi in San Marco durch Cosimo de' Medici haben wir bereits gehört. Der spätestens seit 1390 in Florenz heimische Dreikönigskult wird in einem Dekret der Signoria vom 1. Dezember 1408 erwähnt, das die oben genannten Opfergaben an San Marco anlässlich Epiphantias erstmals anordnet.³³¹ Ursächlich für die Verehrung der hll. Drei Könige in San Marco war vermutlich der Besitz einer Reliquie der Krippe Christi.³³²

³²⁸ Im Florenz des 15. Jht. sprach man meist, aber nicht ausschliesslich, von den *magi*, den Weisen, oder den *re magi*, den Magierkönigen, während sich besonders in Deutschland die Bezeichnung als Könige durchgesetzt hat. Da auch in Florenz die Weisen als Könige angesehen wurden und man sie als solche darstellte, wird hier überwiegend die in Deutschland übliche Bezeichnung verwendet. Zur Genese der Interpretation der drei Weisen als Könige vgl. R. C. Trexler, „The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story, Princeton 1997.

³²⁹ Vgl. Landucci, Bd. I, S. 218.

³³⁰ Vgl. Hatfield 1970 I., S. 140f.

³³¹ Vgl. Hatfield 1970 I., S. 108 u. 109.

³³² Vgl. aber auch Trexlers Hinweis, Baldassare degli Ubriachi habe Ende des 14. Jht. den Kult der Drei Könige in Florenz eingeführt: Trexler, „The magi enter Florence: The Ubriachi of Florence and Venice“ in: Church and Community, 1200-1600. Studies in the History of Florence and New Spain, Rom 1987, S. 75-168. Ubriachi, Elfenbeinschnitzer und Juwelenhändler, war ein ungewöhnlich weitgereister Kaufmann mit Kontakten zu den Königshöfen Spaniens, Navarras, Frankreichs und Englands. Vgl. hierzu I. Origo, „Im Namen Gottes und des Geschäfts“, München 1985; G. Brucker zitiert aus einem Brief Bernardo Davanzatis, in dem Ubriachi vorgeworfen wird im Sold der Visconti von Mailand zu stehen (also dem vor Florenz wichtigsten Zentrum des Dreikönigskults in Italien), vgl. ders., The Civic World of Early Renaissance Florence“, Princeton 1977, S.170.

Die neben dem Evangelium des Matthäus wichtigste Quelle für die Geschichte der drei Magier, die dem Stern folgend aus dem Osten nach Bethlehem kamen, um den neugeborenen König der Juden zu finden, ist die Schilderung des Jacobus de Voragine in der *Legenda Aurea*.³³³ Der Text beginnt mit dem Hinweis, dass der Tag der Epiphanie „mit vier Namen bzw. Zeichen geziert“ sei. Die ersten beiden dieser Zeichen, die jeweils an einem 6. Januar stattgefunden haben sollen, sind die Anbetung des neugeborenen Christkinds durch die drei Weisen und die Taufe des erwachsenen Christus durch Johannes den Täufer.³³⁴ Besonders wegen dieser Verbindung zu dem Schutzheiligen der Stadt erfuhren auch die drei Könige in Florenz Aufmerksamkeit. Die zu ihren Ehren veranstalteten Festlichkeiten scheinen sich an dem Vorbild der Umzüge orientiert zu haben, die für den Täufer in der Stadt durchgeführt wurden. Zunächst war die schauspielerische Darstellung der drei Könige Bestandteil des Festumzugs am Johannistag. 1390 fand der erste überlieferte eigenständige Dreikönigszug an einem 6. Januar statt, ohne dass man in der Folge auf eine zusätzliche Repräsentation der drei Könige am Tag des Stadtpatrons verzichtete.³³⁵ Mit der Organisation und Durchführung dieser *festa de' magi* war spätestens ab 1417 eine Laienbruderschaft betraut, die ihren Sitz in San Marco hatte, die *compagnia de' magi*.³³⁶ Wie andere Bruderschaften im Florenz des 15. Jahrhunderts, bot auch die *compagnia de' magi* Raum für soziale Betätigung, gesellschaftlichen Umgang, politische Agitation und Einflussnahme sowie, nicht zuletzt, für die Ausübung religiöser Devotion. Mit dem Engagement Cosimo de' Medicis in San Marco seit der zweiten Hälfte der 1430er Jahre geriet die *compagnia de' magi*, als Mieterin von Räumen im Klosterkomplex in den Interessenbereich der Medici und schließlich unter deren Kontrolle.³³⁷

Die festlichen Dreikönigszüge, an denen jeweils Hunderte von Reitern in prachtvollen Kostümen teilnahmen, darunter anscheinend regelmäßig Mitglieder der Familie Medici, haben ihre Spuren in nicht weniger aufwendigen bildlichen Darstellungen der hll. Drei Könige in Florenz hinterlassen.

Die frühesten erhaltenen und herausragenden Beispiele stammen aus den 1420er Jahren und sind nur indirekt mit den Medici in Verbindung zu bringen. Dies gilt für Lorenzo Monacos Altargemälde mit der *Anbetung der Könige*, das für die Kirche des Hospitals *Santa Maria*

³³³ Jacobus de Voragine, „*Legenda Aurea*“, S.79f.

³³⁴ Die anderen beiden Zeichen sind die Verwandlung von Wasser in Wein bei der Hochzeit zu Kanaa und die Speisung der Fünftausend am See Genesareth.

³³⁵ Vgl. Hatfield 1970 I., S. 114.

³³⁶ Ausführlich Hatfield 1970 I., S. 107-161.

³³⁷ Vgl. Hatfield 1970 I., S. 114 u. besonders S. 135ff.

Nuova geschaffen wurde (Abb. 30).³³⁸ Vor allem ist hier die *Anbetung der Könige* von Gentile da Fabriano zu nennen, die 1423 für den Altar der Sakristei von *Santa Trinita*, zugleich Grabkapelle der Strozzi entstand (Abb. 31).³³⁹

Im Folgenden wird uns die Frage beschäftigen in welchem Verhältnis der Dreikönigskult und seine Darstellungen zu den Bildern der hll. Cosmas und Damian bzw. deren kultischer Verehrung stehen. Hierbei wird zu klären sein, ob die Definition des Königskults als spezifisch legitimistisch, wie sie etwa Trexler vornimmt, sich an Aufträgen der Medici und ihres Umfeldes bestätigen lässt.

1. Die Hausheiligen im Palazzo Medici

Im Gegensatz zu Darstellungen der hll. Cosmas und Damian sind solche der hll. Drei Könige im Palazzo Medici verhältnismäßig zahlreich überliefert und teilweise auch noch zu identifizieren.³⁴⁰

a. Der Tondo des Domenico Veneziano

Der Tondo des Domenico Veneziano muss um 1440, jedenfalls nach dem Konzil von Ferrara und Florenz, 1438/39, entstanden sein (Abb. 32).³⁴¹ Wie Ames-Lewis dargestellt hat, dürfte der Auftrag zu dem Rundbild als Reaktion auf den berühmten Brief des Domenico an Piero di Cosimo de' Medici vom 1.4. 1438 ergangen sein.³⁴² Allerdings erklärt der Brief Domenicos nicht den Bedarf Pieros und seines Vaters an einer repräsentativen Darstellung der Anbetung der Könige. Ursächlich hierfür ist vielmehr das Engagement Cosimos in San Marco seit 1436. Im Vordergrund seines Interesses hat dabei sicherlich die Förderung der Dominikanischen

³³⁸ Der Titelheilige der Hospitalkirche, Ägidius, ist durch seine Vita als Krankenheiler ausgewiesen und dürfte in dieser Funktion in Florenz eine den hll. Cosmas und Damian in Rom vergleichbare Rolle gespielt haben. Hospital und Kirche (letztere Anfang des 15. Jht. neu erbaut) sind im 13. Jht. von den Portinari, alten Parteigängern der Medici, gegründet worden. Die Söhne von Folco di Adoardo Portinari lebten seit 1431 als Mündel im Hause Cosimos. Das Gemälde von Lorenzo Monaco wurde in der zweiten Hälfte des 15. Jht. von Cosimo Rosselli bearbeitet und ist Uffizien, Inv. 1890. 466. Siehe Abb. 30.

³³⁹ Das Gemälde ist Uffizien, Inv. 1890. 8364. Siehe Abb. 31.

³⁴⁰ Im Inventar von 1492 werden vier Gemälde und ein Wandbehang mit „Anbetung der Könige“ genannt. Dazu kommen die Fresken Benozzos in der Kapelle. Vgl. Hatfield 1970, S. 137 u. Anm. 143.

³⁴¹ Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, „Katalog der ausgestellten Werke des 13. – 18. Jahrhunderts“, 1975, S. 131; Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, „Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke“, 1990, S.281f.

³⁴² F. Ames-Lewis, „Domenico Veneziano and the Medici“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* (Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen, Neue Folge), 21, 1979, S. 67-90. Unklar bleibt allerdings, warum sich der Einfluß von Domenicos Tondo zwar in den 1459 entstandenen Fresken Benozzo Gozzolis in der Kapelle des Medici Palastes findet, nicht jedoch in dem bereits um 1450 entstandenen und heute ebenfalls Benozzo zugeschriebenen Fresko mit der Anbetung der Könige in der zweiten Zelle Cosimos in San Marco.

Observanz gestanden.³⁴³ Zugleich nutzte Cosimo seine Position als Wohltäter des Klosters dazu, dort den Kult seiner Schutzheiligen Cosmas und Damian anzusiedeln. Während diesen der Hochaltar der Kirche geweiht wurde, ließ Cosimo in der zweiten, der ihm zur Verfügung stehenden beiden Zellen um 1450 das Fresko mit der Anbetung der Könige ausführen. Die Datierung dieses Freskos kann nicht urkundlich belegt werden, so dass eine Unsicherheit der zeitlichen Einordnung bleiben muss. Sicher ist dagegen, dass der *tondo* Domenicos vor dieser Darstellung entstanden ist und damit neben dem *tondo* mit gleichem Thema von Filippo Lippi als der früheste bildliche Nachweis für das Interesse der Medici am Kult der hll. Drei Könige gelten kann.³⁴⁴

Die Form des Rundbildes deutet darauf hin, dass es sich hier eher um einen Gegenstand privater Andacht, bzw. für einen privaten Zweck handelte.³⁴⁵ Der erste Eindruck personaler Überfülle weicht bei genauer Betrachtung der Wahrnehmung klarer Gliederung und Komposition. Die wichtigsten Personen des Geschehens sind im Vordergrund auf einer Linie angeordnet, welche die untere Rundung des Tondos anschneidet.

Den rechten Abschluss dieser Bühne bildet ein ärmlicher, hölzerner Stall, der aber zugleich an die anspruchsvolle Architektur eines vorkragenden Tempelportikus erinnert. Unter dem Dach ruhen Ochse und Esel; dahinter, und außerhalb des einfachen Gebäudes, sind zwei Kamele mit einem jugendlichen afrikanischen Reiter zu erkennen. Vor dem Stall sitzt Maria mit dem Kind im Schoß. An ihrer rechten Seite steht Josef. Der älteste König ist in respektvollem Abstand vor der Mutter auf die Knie gefallen. Er hat seinen Oberkörper weit vorgebeugt um dem Kind den Fuß zu küssen. Die Umstehenden sind ganz auf diese Szene konzentriert. Im rechten Winkel zur Gruppe der Könige und ihrer unmittelbaren Begleiter ist das übrige Gefolge zu Pferd angeordnet. Während die vorderen Reiter bereits zu stehen gekommen sind, ziehen die Hinteren noch über eine gewundene Straße heran, die sich durch die hügelige Landschaft bis zu einem Gewässer im Hintergrund verfolgen lässt. Die Landschaft ist durch eine Fülle von Details belebt. Eine Befestigung erhebt sich auf einem der Hügel. Häuser, Türme, ein Galgen und in der Ferne ganze Ortschaften sind zu sehen.³⁴⁶ Zwischen der Burg und der Anbetungsszene weiden Hirten ihre Schafe.³⁴⁷ Eine großer Nadelbaum, eine Zeder oder Tanne, überragt die Figuren im Vordergrund. Er ist aus der Mittelachse nach rechts

³⁴³ Hierzu Hood; vgl. auch Kent, D. 2000, S. 155ff.

³⁴⁴ Zum Tondo des Fra Filippo siehe unten.

³⁴⁵ Gemalte Tondi scheinen überwiegend nicht als Altarschmuck im sakralen Kontext entstanden zu sein. Vermutlich ist der Tondo des Veneziano mit einem Rundbild zu identifizieren, das 1492 im Nachlass-Inventar Lorenzos des Prächtigen erscheint, mithin sich im Haushalt der Medici befand. Vgl. hierzu: E. Müntz, „Les collections des Médicis au Quinzième siècle“, Paris 1888, S. 64.

³⁴⁶ Auf diesen Galgen hat Ames-Lewis 1979 II. besonders hingewiesen.

³⁴⁷ Sicher kein pittoreskes Detail, sondern Hinweis auf die Anbetung der Hirten.

gerückt und seine Spitze wird von der oberen Rundung des Tondos leicht angeschnitten. Als immergrüne Bäume können Nadelhölzer Symbol der Unsterblichkeit sein. Das Holz der Zeder galt als ewig haltbar. Die Tanne wurde als Zeichen göttlicher Auserwähltheit angesehen.³⁴⁸ Auf dem Giebel des Stalls hat sich ein Pfau niedergelassen, traditionell ein Symbol für ewiges Leben und im Himmel attackieren zwei Falken einen Reiher.³⁴⁹ In der Darstellung sind verschiedene Devisen versteckt, die sich auf die Unionsbemühungen des Konzils von 1438/39 beziehen.³⁵⁰

Die jüngere Forschung hat in verschiedenen Figuren zeitgenössische Porträts vermutet. Ames-Lewis identifiziert die vier Männer mit fast identischen, roten bzw. schwarzen, modischen Hüten als Bildnisse.³⁵¹ Der zwischen den beiden stehenden Königen sichtbare bärtige Kopf sei demnach ein Bildnis des am Konzil teilnehmenden byzantinischen Kaisers Johannes VIII. Palaiologos.³⁵² Neben dem Vergleich mit dem Profil des Herrschers auf der berühmten Medaille Pisanellos, führt Ames-Lewis besonders die kompositorische Hervorhebung des Dargestellten an, dessen Kopf sich exakt im Zirkelpunkt des Rundbildes befindet. Hinter dem Kaiser seien in dem älteren Mann in violetter Gewand und mit schwarzem Hut ein Bildnis Cosimos und neben diesem in dem lachenden Jüngling ein Porträt von dessen zweiten Sohn Giovanni zu vermuten. Den älteren Sohn und Auftraggeber des Gemäldes, Piero, sieht Ames-Lewis in dem Mann am linken Rand der vorderen Gruppe, der im Profil nach rechts gegeben ist und dessen dreistöckiger roter Hut alle umstehenden Figuren überragt. H. Wohl hat Piero dagegen überzeugend in dem Mann in schwarz-weißem Rock und mit einem Falken auf seiner linken Hand identifiziert, der den Blickkontakt zum Betrachter herstellt.³⁵³

Diese beiden Theorien sollten miteinander verbunden werden. Bei allen zur Diskussion gestellten Figuren könnte es sich um Porträts handeln. Nicht jede Person wird dabei allerdings zu identifizieren sein. Wohls Ansicht korrespondiert mit dem von mir gemachten Vorschlag, in dem jungen Mann neben dem hl. Josef das Bildnis Giovanni di Cosimos zu sehen.³⁵⁴

³⁴⁸ Zu Nadelbäumen und der Zeder: G. Heinz-Mohr, „Lexikon der Symbole“, München 1988, S. 314; zur Tanne: Sachs, Badstübner, Neumann, „Wörterbuch zur christlichen Kunst“, Hanau o.J., S. 56.

³⁴⁹ Vgl. LCI, Bd 3, S. 409ff.

³⁵⁰ GRACE FAI(T) DIE(U): „Gott ist Gnade“; ANSI VA LE...: = ainsi va le monde, „Das ist der Lauf der Welt“; HONIA. BO(N)A. IN. TENPO: = omnia bona in tempore, „Die Zeit macht alles gut“; TENPO: „die Zeit“

³⁵¹ Ames-Lewis 1979 II., S.87f.

³⁵² Bei Ames-Lewis 1979 II. der Hinweis, das Gesicht des Kaisers sei nach dem Konzil von 1438/39 häufig als Typus des östlichen Potentaten verwendet worden. Dies ist bereits in Domenicos *tondo* nachzuvollziehen: der kniende älteste König, wiewohl weißhaarig, besitzt die gleichen Gesichtszüge, wie das vermeintliche Porträt des Kaisers.

³⁵³ Vgl. H. Wohl, „Domenico Veneziano Studies: The Sant' Egidio and Parenti Documents“, BM 1971, S. 635ff.

³⁵⁴ Vgl. Obergruber-Boerner, S. 31.

Das Gesicht mit breiten Kinnladen und spitz zulaufendem Kinn gleicht dem Porträt Giovannis von Mino da Fiesole. Ames-Lewis hat darauf hingewiesen, dass Giovanni di Cosimo den Pfau als persönliches Zeichen verwendete. Der freilich auf das Christuskind bezogene Vogel sitzt gleichwohl auch direkt über dem Jüngling Giovanni.³⁵⁵ Analog dazu scheint die zuvor beschriebene Zeder oder Tanne geradezu aus dem Rücken Pieros emporzuwachsen. Der Baum, Piero und der kniende älteste König bilden eine dominante vertikale Achse innerhalb der Komposition, die damit die Figur des wahrscheinlichen Auftraggebers betont. Der Falke in seiner Hand mag ein frühes Beispiel dafür sein, dass Piero diesen Greifvogel als emblematisches Zeichen verwendete. In jedem Fall zeugt der Falke hier von dem gesellschaftlichen Ambitionen des Dargestellten: Die Falkenbeize galt besonders seit dem Mittelalter als aristokratische, ja fürstliche Beschäftigung. Ein Falkner auf braunem Pferd am linken Bildrand des Tondos ist in die gleichen Farben gekleidet, wie Piero selbst. Sicher soll hier angedeutet werden, dass Piero wie eine Standespersion über ein eigenes Gefolge verfügt. Piero und sein jüngerer Bruder stehen darüber hinaus nebeneinander in vorderster Reihe der Protagonisten als besondere Zeugen der Epiphanie. Während die Wendung von Pieros Kopf seinem Blick etwas geradezu Herablassendes verleiht, hat Giovanni die Augen auf das Geschehen gesenkt. Er hält die Krone des ältesten Königs und spielt damit hier die Rolle eines vornehmen Pagen.

Ames-Lewis Vorschlag für die Identifizierung des Johannes Palaiologos ist wahrscheinlich, der für Cosimo möglich. Der lachende Jüngling neben Cosimo und der junge Mann ganz links blieben vorerst unidentifizierbar. An Kandidaten für eine Zuschreibung mangelte es im Umfeld des gutbesuchten Konzils nicht.

Trifft die hier vorgebrachte Identifizierung Pieros und seines Bruders, sowie des byzantinischen Kaisers und Cosimos zu, so fällt in erster Linie die außerordentliche Position Pieros ins Auge. Sie ist nicht nur privilegiert, sondern hinsichtlich seines gesellschaftlichen Rangs im Vergleich zu dem des Kaisers überproportioniert. Dies gilt streng genommen auch für seine Platzierung gegenüber der des eigenen Vaters und zudem für die Konventionen des Stifterbildnisses, das sich selten in so unmittelbarer Nähe zum Geschehen findet, zumal hier der Stifter selbst nicht in Anbetung gezeigt wird.³⁵⁶

³⁵⁵ Vgl. Ames-Lewis 1979 I.

³⁵⁶ Bei der Gegenüberstellung des anbetenden Stifters und z. B. der Madonna mit dem Kind gibt es durchaus sehr enge räumliche Verbindungen. So etwa in Jan van Eycks „Madonna des Kanzlers Rolin“ im Louvre. Ähnlich verhält es sich bei der „Anbetung der Madonna mit Kind durch Lionello d' Este“ von Jacopo Bellini, ebenfalls im Louvre. Hier wird Distanz allerdings durch den beträchtlichen Größenunterschied ausgedrückt, der den Herrscher in trecentesker Manier als Winzling zeigt.

Im Gegensatz zu der Vermutung, das Interesse der Medici am Kult der hll. Drei Könige rühre von Cosimos Engagement in San Marco her, wird hier Pieros eigene offenkundige Aufmerksamkeit für den Kult deutlich. Wie die Fresken Benozzo Gozzolis in der Kapelle des Medici Palastes zeigen, trifft dies noch zwanzig Jahre später zu. Nun wäre es sicher zu einfach anzunehmen, der Kult der Könige entspreche dem spezifischen Interesse Pieros im Gegensatz zu dem Engagement Giovanni di Biccis und Cosimos für den Kult der *Anagyroi*. Immerhin stimmt aber die Hochphase des Dreikönigskults in Florenz und auch bei den Medici zeitlich überwiegend mit der Zeitspanne überein, in der Piero sich aktiv als Auftraggeber und Sammler betätigt hat, also in etwa den 1430er-1460er Jahren. Diese Überlegungen müssen im Folgenden berücksichtigt werden.

b. Der Tondo des Fra Filippo Lippi

In dem Inventar Lorenzos des Prächtigen von 1492 wird ein weiterer *tondo* mit einer *Anbetung der Könige* aufgeführt (Abb. 33). Als Aufbewahrungsort nennt das Inventar eines der Gemächer Lorenzos im Erdgeschoss des Palazzo Medici. Mit diesem Eintrag wird das Rundbild identifiziert, das Fra Filippo Lippi in den 1430er Jahren begann jedoch nicht selbst beendete. Vermutlich erst ca. zwanzig Jahre später wurde die Arbeit von Fra Angelico oder Benozzo Gozzoli abgeschlossen.³⁵⁷

Beide *tondi*, der Domenicos und der Filippos, befanden sich also 1492 wahrscheinlich im Palazzo Medici. Leider können wir über einen früheren Zeitpunkt nur Vermutungen anstellen. Wenn beide Bilder Aufträge der Medici sind, stellt sich freilich die Frage, warum zu etwa der gleichen Zeit zwei Arbeiten mit demselben Thema in Auftrag gegeben wurden und beide in der damals noch ungewöhnlichen Form des Rundbildes. Eine mögliche Antwort ist natürlich, dass der *tondo* Domenico Venezianos bestellt wurde, weil die Arbeit Fra Filippos nicht vollendet worden war und andere Verpflichtungen, auch für die Medici selbst, eine Fertigstellung nicht absehbar erscheinen ließ. In diesem Fall bliebe zu fragen, warum Domenico Veneziano nicht einfach den Auftrag erhielt, den *tondo* Fra Filippos zu vollenden. Es ist denkbar, dass sich durch das Konzil von 1438/39 die Anforderungen an die Darstellung einer *Anbetung der Könige* aus Sicht der Medici verändert hatten. Während das materiell und künstlerisch kostbare und vermutlich weit gediehene Fragment Filippos für eine spätere Fertigstellung aufbewahrt wurde, könnte Domenico auf seine briefliche Anfrage hin

³⁵⁷ Vgl. Padoa Rizzo, S. 26.

entsprechend beauftragt worden sein.³⁵⁸ Wie wir sehen werden, hat die Darstellung Filippus bei Domenico ebenso Spuren hinterlassen, wie der traditionell als Vorbild diskutierte Stil Pisanellos.

Die kompositorische Konzeption Filippus, insbesondere die Einbindung der Anbetungsszene in die Landschaft, unterscheidet sich von der Vorgehensweise Domenicos. Filippo türmt die Elemente seiner Bildwelt zu einer Kulisse für die eigentliche Anbetung auf. Ein schmaler diagonal angeschnittener Streifen am oberen rechten Rand des Bildes gibt die Mauern Jerusalems und den heranrückenden Zug der Könige wieder. Bewohner der Stadt sind den Besuchern entgegengetreten und empfangen sie. Parallel dazu verläuft durch das Zentrum des Bildes ein breiterer Streifen, den der Stall und die Ruine eines palastartigen Gebäudes ausfüllen, überragt von den Gipfeln eines Gebirges. Ein dritter diagonal verlaufender Streifen ist mit den handelnden Personen bevölkert. Von links oben zieht noch das Gefolge der Könige heran, während diese selbst im Vordergrund bereits vor der hl. Familie knien. Der Eindruck dieser Komposition ist der einer Weltkarte, die die Erde als Scheibe mit Bethlehem im Zentrum wiedergibt.

Wie etwas später bei Domenico Veneziano sind die Hauptfiguren und das übrige Gefolge im rechten Winkel zueinander angeordnet. Und wie bei Domenico bildet eine blühende Wiese den unteren Abschluss. Auch das Motiv eines Hundes, der in der Wiese liegt, findet sich in beiden Darstellungen (im Bild Domenicos sind es zwei Hunde).

Ein wesentlicher Unterschied besteht darin, dass sich bei Filippo allein die drei Könige unmittelbar dem Kinde genähert haben und dass sie alle drei auf die Knie gefallen sind. Diese besondere Betonung der Verehrung findet sich auch in den lebhaften Gesten des Gefolges. Teils sind sie anbetend gezeigt, teils haben sie aber auch die Blicke in den Himmel erhoben, wo sie vermutlich den Stern von Bethlehem erblicken. Ein bärtiger Mann in rotem Gewand, der auf einem Rappen reitet, hat erstaunt beide Hände erhoben und den Kopf in den Nacken gelegt. Er fixiert einen Punkt oberhalb des Betrachters, der so unversehens in das Geschehen einbezogen werden kann.

Wie zuletzt Jeffrey Ruda hervorhebt, finden sich in dem *tondo* Filippus verschiedene symbolisch zu deutende Details.³⁵⁹ Auf dem Stall sitzt ein Pfau, der uns als Symbol des

³⁵⁸ In dem *tondo* Fra Filippus fällt beispielsweise der reichliche Einsatz der kostspieligen Farbe Blau auf.

³⁵⁹ Vgl. Ruda, S.210ff. Das von Ruda als Erlösungssymbol gedeutete Fasanenpärchen ist in diesem Sinne wohl nicht zu verstehen. Tatsächlich handelt es sich nur um ein Fasanenmännchen, das von einem Raubvogel attackiert wird. Die Szene ist eher mit ähnlichen Jagdszenen zu vergleichen, die, wenn sie überhaupt deutbar sind, für die Gefährdungen der unsterblichen Seele stehen könnten. Nicht erwähnt wird von Ruda der Perlenschmuck der drei Könige und eines Mannes in ihrem Gefolge, der als Hinweis auf die Unbefleckte Empfängnis zu verstehen ist.

ewigen Lebens bereits begegnet ist. Die fünf fast nackten Gestalten in der Ruine des Palastes sind nach Ruda ein Hinweis auf die am Tag der Epiphanie erfolgte Taufe Christi. Eine Zypresse neben dem großen Tor, durch das der Tross der Könige gezogen kommt, sei als Symbol von Tod und Wiedergeburt zu verstehen. Ruda hebt aufgrund solcher Beispiele den eher symbolischen als erzählerischen Charakter der Darstellung hervor. Hinzuzufügen ist hier, dass einige Details als symbolischer „Ersatz“ der Erzählung gedacht sein können. Die beim hl. Josef und vor dem Stall stehenden Hirten sind zweifelsohne als Hinweis auf die Anbetung der Hirten zu verstehen. Ihre erregten Gesten, einer deutet mit ausgestrecktem Arm auf die – im Moment leere – Krippe, scheinen zum Ausdruck bringen zu wollen, dass die Verkündigung des Engels an sie zutrifft.

Eine bei den Einwohnern Jerusalems stehende Frau mit zwei kleinen nackten Kindern, lässt an den Bethlehemitischen Kindermord denken. Und die zwei nicht miteinander verbundenen Kavalkaden veranschaulichen die Stationen in der Reise der Könige.

Bei all diesen Aspekten wird deutlich, dass Fra Filippo und der Vollender der Darstellung eine theologische Auseinandersetzung mit dem Motiv der Epiphanie suchen. Hinweise auf die Medici oder überhaupt einen Auftraggeber sind nicht zu erkennen. Allein die Datierung des *tondos*, bzw. des Auftrags an Fra Filippo, gibt uns einen Anhaltspunkt.

Sehr wahrscheinlich begann Filippo 1436 mit seiner Arbeit. In diesem Jahr beginnen Cosimos Aktivitäten in San Marco, dem Sitz der *compagnia de' magi*. Zwei Jahre zuvor hatte die Rückkehr Cosimos und seines Bruders aus dem Exil den Sieg der Medici-Fraktion über die Partei der Albizzi markiert. Zu den nun ihrerseits Verbannten gehörte Palla Strozzi, obwohl er nicht dem Kreis der von Rinaldo degli Albizzi geleiteten Oligarchen angehörte.

Die Medici-Fraktion fürchtete besonders den politischen Einfluss Pallas, den dieser nicht allein dem größten Vermögen der Stadt verdankte, sondern familiären Bindungen zu den städtischen Eliten und einem ganz einzigartigen persönlichen Ansehen.³⁶⁰ Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Cosimo es auch aus politischen Gründen für wichtig hielt, das Erbe dieses Ansehens anzutreten. Nun hatte Palla Strozzi das seinerzeit Aufsehen erregende Altarretabel mit der *Anbetung der Könige* bei Gentile da Fabriano in Auftrag gegeben. Das 1423 datierte Werk schmückte den Altar der Familiengrablege der Strozzi in Santa Trinita und ist ohne ein besonderes Interesse für den Kult der drei Könige nicht zu erklären.

Die besondere Förderung des Dreikönigskults mag durchaus als Gelegenheit gesehen worden sein, den Konkurrenten zu verdrängen.

³⁶⁰ Eine Idee davon gibt Vespasiano da Bisticcis hymnische Lebensbeschreibung des Palla, ebd. S.311ff.

Wie wir sehen werden greift noch zwanzig Jahre später die Kapellendekoration des Medici Palastes auf Elemente des *Strozzi-Retabels* zurück. Zugleich führt das Inventar Lorenzos von 1492 den *tondo* Filippo Lippis als das kostbarste Gemälde im Palast der Medici. Es ist hier in Erwägung zu ziehen, dass es zu einem Zeitpunkt entstehen sollte, der im Sinne einer politischen Konkurrenz als opportun angesehen worden ist.

c. Die Kapelle des Palastes

Die privaten Oratorien Cosimos in San Marco und Pieros in Santissima Annunziata sind Teil der Strategie, die Familie in den wichtigsten Kirchen der Stadt zu repräsentieren. Sie gehen damit über die in Florenz traditionelle Bevorzugung von kirchlichen Repräsentanzen im angestammten Siedlungsschwerpunkt der Familie hinaus. Zugleich stellen beide Beträume Vorstufen zur Kapelle des Familienpalastes dar (Abb. 34). Dies ist die logische und vermutlich auch langfristig geplante Konsequenz aus den Aktivitäten von Vater und Sohn in den genannten Gotteshäusern.

Der von Michelozzo entworfene neue Familienpalast an der *via Larga* wurde 1444 begonnen und Ende der 1450er Jahre, in letzten Arbeiten erst um 1469, vollendet.³⁶¹ Die von Vasari berichtete Geschichte, Cosimo habe Michelozzos Pläne einem zu prachtvoll angelegten Projekt Brunelleschis vorgezogen, trifft sicherlich nicht zu. Offenbar wäre schon Brunelleschis Vorschlag, den Palast gegenüber der Fassade von San Lorenzo zu errichten, mit zu aufwendigen Eingriffen in die Topographie der Nachbarschaft einhergegangen.³⁶²

Tatsächlich führt der Palazzo Medici mit der Belehnung bei kommunalen Großbauten, wie dem Palazzo della Signoria oder dem Palazzo del Podestà, maßgebliche und keineswegs bescheidene Neuerungen in die Tradition Florentiner Familienpalastbauten ein.³⁶³ So ist besonders die Existenz einer Kapelle in einem Familienpalast im Florenz der Mitte des 15. Jahrhunderts ohne Beispiel.³⁶⁴ Die kirchenrechtlichen Voraussetzungen für eine solche Kapelle haben uns im Zusammenhang mit dem Oratorium Cosimos in San Marco schon beschäftigt. Vor dem Hintergrund der Hauskapelle müssen wir uns erneut damit befassen. Denn es gibt bis heute zwei Ansichten darüber, wer der Patron der Kapelle ist, Cosimo, der

³⁶¹ Vgl. Cherubini/Fanelli (Hg.).

³⁶² Vgl. C. Elam, „Il Palazzo nel Contesto della Città: Strategie urbanistiche die Medici nel Gonfalone del Leon d'Oro, 1415-1430“, in: Cherubini/Fanelli (Hg.).

³⁶³ Vgl. Tönnemann, S. 71ff.

³⁶⁴ Außerhalb des florentinischen Staatsgebiets gibt es dagegen Beispiele, die sich meist auf feudale Traditionen zurückführen lassen. Hier sei nur an die 1424 von Ottaviano Nelli ausgemalte Kapelle des Palazzo Trinci in Foligno erinnert.

eigentliche Hausherr an der *via Larga*, oder Piero, sein ältester Sohn.³⁶⁵ Eine Gegenüberstellung der den beiden gewährten Privilegien und ein anschließender Vergleich mit der Aussage der Fresken in der Kapelle gibt hier meines Erachtens Auskunft. Damit kommen wir unserem Ziel, der Erörterung des Inhalts der Darstellung unter Gesichtspunkten einer Strategie des Kults, einen Schritt näher!

Die Kapelle und ihr Vestibül gehörten zu den Gesellschaftsräumen des *piano nobile*. In der ursprünglichen Aufteilung des ersten Stockwerks verband ein Korridor den kleinen Vorraum mit der Treppe im Südflügel. Parallel zu dem Gang befand sich die Wohnung des Hausherrn, die aber nicht Cosimo selbst, sondern sein Sohn Piero bewohnte.³⁶⁶ Dieses Appartement verfügte über einen eigenen Zugang in den Vorraum der Kapelle. Deren prachtvolle Ausstattung bestand ursprünglich aus einer Altartafel auf marmorner *mensa*, freskierten Wänden, einem kostbar eingelegten Steinboden, intarsiertem Gestühl und polychrom gefasster Holzdecke. Obwohl diese verschiedenen Elemente aufeinander bezogen sind, interessieren uns hier in erster Linie die 1459 von Benozzo Gozzoli ausgeführten Fresken. Nach ihren Motiven, dem Zug der hll. Drei Könige, hat der Raum seinen heutigen Namen, *capella dei magi*. Das ist insofern missverständlich, als die Kapelle einem anderen Thema geweiht wurde, wie das Altargemälde von Filippo Lippi zeigt. Dieses befindet sich heute in der Berliner Gemäldegalerie und wird *in situ* durch eine zeitgenössische Kopie ersetzt.³⁶⁷ Gegenstand des Gemäldes ist eine mythisch aufgefasste *Anbetung des Kindes*, die sich mit einer Darstellung der Trinität verbindet (Abb. 35). Auf die Dreifaltigkeit dürfte die Kapelle demnach konsekriert worden sein.

Ikonographische Quelle für die Darstellung des auf dem Boden liegenden Kindes, das von seiner Mutter angebetet wird, ist eine Vision der Mystikerin Birgitta von Schweden.³⁶⁸

In dem Altargemälde Filippus wird die Gottesmutter nicht vom hl. Josef, sondern vom Johannesknaben und dem hl. Bernhard von Clairvaux begleitet. Der hl. Bernhard hat wie die

³⁶⁵ Hatfield und Acidini Luchinat halten Cosimo für den Patron der Kapelle: R. Hatfield, „Cosimo de' Medici and the Chapel of his Palace“, in: Ames-Lewis 1992, S. 221ff; C. Acidini Luchinat (Hg.), „The Chapel of the Magi. Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence“, London, New York 1994, S. 39ff. Bulst dagegen Piero: ders. 1993, S. 89ff.

³⁶⁶ Vgl. W. A. Bulst, „Die *sala grande* des Palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung“, in: Beyer/Boucher (Hg.), S. 89ff. besonders S. 90.

³⁶⁷ Vgl. Paolozzi Strozzi in: Acidini-Luchinat 1994, siehe unten.

³⁶⁸ Vgl. B. Paolozzi-Strozzi, „The Adoration of the Child by the Workshop of Filippo Lippi“, in: Acidini Luchinat 1994, S. 29ff. Die für die Ikonographie der „Anbetung“ seit dem späten 14. Jh. maßgebliche Vision Birgittas, wurde in Florenz bereits im ausgehenden *trecento* in Santa Maria Novella einer Darstellung zugrunde gelegt. Hierzu LCI, Bd. 3, S. 403.

hl. Birgitta eine visionäre Erfahrung der Geburt Christi erlebt.³⁶⁹ Neben Johannes d. Täufer ist er einer der Stadtpatrone von Florenz. So war die Kapelle der Prioren im Palazzo della Signoria Bernhard von Clairvaux geweiht. Schon dieser Umstand ist ein Hinweis auf die mit der Familienkapelle einhergehende Vereinnahmung kommunaler Traditionen.³⁷⁰

Die Kapelle des Palazzo Medici erhebt sich über rechteckigem Grundriss mit einer fast quadratischen, genordeten und um eine Stufe erhöhten Chornische. Diese wird von zwei schmalen Nebenräumen flankiert, die als Sakristei dienten. Hier wurden die Paramente und Geräte aufbewahrt, von denen wir durch ihre Überführung in den Palazzo della Signoria nach der Vertreibung der Medici, 1494, wissen.³⁷¹ Darunter auch der bedeutendste in der Kapelle aufbewahrte Gegenstand, ein Behältnis mit kostbaren Reliquien, das uns später noch beschäftigen wird.³⁷²

Die Veränderungen und Erweiterungen des Palastes im 17. Jahrhundert, veranlasst durch dessen neue Eigentümer, die Riccardi, haben auch die Kapelle betroffen. Unter anderem musste der Zugang der Kapelle von der Südwand in die südwestliche Ecke verlegt werden. Dabei ging ein schmaler Streifen der Fresken auf der Südwand verloren. Ein ebenso großer Freskenstreifen der Westwand konnte abgelöst und an der vorgezogenen Wand des neuen Eingangs aufgetragen werden.³⁷³

Der Zyklus beginnt mit einem rechteckigen Freskenfeld, das sich im Vestibül als Supraporte über dem Eingang befindet. Es zeigt das auf einem Altar liegende *Lamm Gottes* mit Attributen der Apokalypse.

Im Inneren erstreckt sich der Bildschmuck über die drei Wände des Laienbereichs und die Seitenwände des kleinen Presbyteriums, sowie die beiden triumphbogenartigen Wandstreifen, die den Chor flankieren (Abb. 34 a-d).

Auf den drei großen Wänden ist jeweils einer der reitenden Könige mit zahlreichem Gefolge abgebildet. Die Chorflanken zeigen Hirten mit ihren Tieren und Ochse bzw. Esel. Der Chorraum selbst ist auf beiden Seiten mit singenden und betenden Engeln geschmückt, die sich vor paradiesischer Landschaft versammeln. Den drei Wänden mit den Königen liegt dasselbe Schema zugrunde, das aber durch die Variation von Landschaft, Personen und

³⁶⁹ Ebd., S. 371 ff.

³⁷⁰ Nach der Vertreibung der Familie, 1494, wurde neben zahlreichen weiteren Kunstgegenständen auch das Altargemälde in den Palazzo della Signoria verbracht!

³⁷¹ Vgl. M. Scalini, „Die Entstehung der Sammlung im 15. Jahrhundert, ihre Zerstreuung und die Rückkehr nach Florenz“, in Acidini Luchinat 1997, S. 29 ff.

³⁷² Das sogenannte *reliquiario del Libretto*.

³⁷³ Zu weiteren Veränderungen vgl. Acidini Luchinat 1994, S. 16 ff.

vielfältigen Details belebt wird. Das Gefolge jedes Fürsten besteht aus einer berittenen Vorhut, darunter jeweils ein Schwertträger und ein Knappe, der das Geschenk seines Herrn an das Christkind emporhält.³⁷⁴ Es folgt bewaffnetes Fußvolk, das wie eine Leibwache die Fürsten umgibt und schließlich die berittene Nachhut. Fürsten und Gefolge sind in den Farben ihrer Kleidung aufeinander abgestimmt.

Die drei Könige sind formal in derselben Art und Weise hervorgehoben. Sie werden jeweils von hohen Bäumen flankiert und sind dadurch in eine gesonderte, beruhigte Sphäre gesetzt. In der Leserichtung (rechte Wand, Eingangswand, linke Wand) sind Landschaft, Gestik und Attribute mit abnehmender Dynamik rhythmisiert: der jugendliche König reitet ein weit ausschreitendes Ross und wird von einem felsigen, hoch aufragenden Berg hinterfangen; der mittlere König reitet auf einem Ross mit verhaltenem Schritt und der Berg in seinem Hintergrund ist in drei lieblich begrünte Hügelkuppen gestaffelt; der alte König schließlich sitzt auf einem zum Stillstand gekommenen Maultier während sich hinter ihm die Hügelkette in ein langes Tal öffnet.

Wie in dem Fresko von Cosimos Oratorium in San Marco, ist auch hier der Auftraggeber unmittelbar hinter den drei Königen eingereiht. Im Gefolge des jüngsten Fürsten sind die Porträts Cosimos und seines Sohnes Piero zu erkennen. Sie erscheinen nicht in exotischer Verkleidung, sondern in zeitgenössischer Tracht. Cosimo trägt ein schlichtes schwarzes, mit Pelz verbrämtes Gewand, das nichtsdestoweniger die Textur eines silberdurchwirkten Seidenstoffes besitzt und daher kostbaren Brokat wiedergibt. Auch Piero ist kostbar, dabei jedoch aufwendiger, in grün und rot gekleidet. Vater und Sohn tragen die in Florenz üblichen Kappen aus rotem Stoff. Zusammen mit zwei weiteren Reitern und zwei sie zu Fuß begleitenden Dienern, führen sie die Nachhut des jüngsten Königs an. Die perspektivische Verkürzung des sich auf dem Gebirgspfad herabwindenden Reiterzugs ist dabei so eingesetzt, dass der Eindruck entsteht, als würde Piero vorwegreiten. Erst an zweiter Stelle folgt Cosimo. Die Rollen von Vater und Sohn sind jedoch nicht einfach vertauscht, sondern in einer offenkundigen Interaktion definiert. Piero reitet einen prachtvollen Schimmel, dessen Zaumzeug mit persönlichen und familiären Zeichen, sowie der Devise *Semper*, verziert ist.³⁷⁵ Cosimo sitzt dagegen auf einem Maultier mit auffälligem, wie mit Goldblech beschlagenen Zaumzeug. Während Cosimo seine Zügel in beiden Händen hält, führt Piero sein Pferd mit energischem Griff in die Mähne. So gegensätzlich die Reittiere von Vater und Sohn erscheinen und so unterschiedlich sie diese führen, Cosimo und Piero kommen zum gleichen

³⁷⁴ Bei dem König auf der Südwand (Eingangswand) sind diese Figuren den Umbauten zum Opfer gefallen.

³⁷⁵ Vgl. hierzu Ames-Lewis 1979 I.

Ergebnis: Maultier und Schimmel sind in exaktem Gleichschritt wiedergegeben! Die beiden an ihren Seiten schreitenden Diener fassen sie zu einem aus der Menge herausgehobenen Duo zusammen. Reittiere und Dienerschaft verdeutlichen darüber hinaus die Verbindung zu den drei Königen. Wie die Magierfürsten verfügen sie über ein eigenes Gefolge. Ihre Reittiere reflektieren die Reittiere der Könige: jeweils für den Ältesten ein Maultier, für den nächst folgenden ein Streitross. Bindeglied der so entstehenden sich verjüngenden und wieder alternden Reihe ist der jüngste König.

Diese formale Gestaltung demonstriert einen Generationswechsel im Hause Medici. Die Darstellung suggeriert, dass dieser Wechsel in Eintracht vollzogen wird, und dass sich dabei das Ziel mediceischer Ambitionen nicht verändert. Dieses findet seinen symbolischen Ausdruck in der Gestalt des jungen Königs. Wir werden auf diesen Punkt unten zurückkommen.

In dem Gefolge sind zahlreiche weitere Porträts zu erkennen, einige unstrittig, wie das signierte Selbstporträt Benozzos oder das leicht identifizierbare Bildnis Sigismondo Malatestas, andere dagegen umstritten, wie das Porträt Giovanni di Cosimos. So ist der Profilkopf mit weißer Binde, der zwischen Cosimo und Piero zu sehen ist für Giovanni gehalten worden.³⁷⁶ Hatfield hat vorgeschlagen, ihn in dem Diener zu sehen, der Piero voranschreitet. Der Verfasser hat 1996 vermutet, Giovannis Bildnis sei auf der gegenüberliegenden Westwand in dem Profil des Mannes zu finden, der die auffällige Grußgeste ausführt.³⁷⁷ Es ist einerseits kaum vorstellbar, dass der zweite Sohn Cosimos nicht dargestellt sein sollte. Andererseits ist für die Kernaussage dieses Teils der Fresken ohne Belang ob oder wo Giovannis Bildnis sich findet. Er ist zu Gunsten der Demonstration dynastischer Klarheit und Kontinuität in jedem Fall marginalisiert worden. Die nachhaltige Suche eines Porträts Giovannis hängt sicher auch damit zusammen, dass eine solche Nichtbeachtung kaum zu seinem Stellenwert innerhalb der Familie zu passen scheint und auch nicht zu dem bekanntermaßen sehr guten Verhältnis Pieros und Giovannis. Außerdem war es gerade Giovanni, der mit seinen Aktivitäten in der *compagnia de' magi* diesbezügliche mediceische Interessen vertreten haben dürfte. Nun ist es durchaus vorstellbar, dass der agilere Giovanni seine familiäre Aufgabe in der Öffentlichkeit hatte, während sich der durch die Gicht eingeschränkte Piero zu Lebzeiten Cosimos auf innerfamiliäre Angelegenheiten

³⁷⁶ Acidini Luchinat hält diesen Kopf dagegen wohl zu recht für Cosimos natürlichen Sohn Carlo. Vgl. Obergruber-Boerner 1996, S. 46ff.

³⁷⁷ Vgl. Hatfield in: Ames-Lewis 1992, S. 235f. ; Obergruber-Boerner, S. 46ff. Acidini hat die Geste Zeichensprachlich als „5000“ gedeutet und den Mann nicht sehr überzeugend als Francesco Sassetti identifiziert: Acidini Luchinat 1994, S. 363ff.

konzentrierte.³⁷⁸ Hier jedenfalls ist er es, mit dessen Person die eindringliche Zukunftsvision verbunden ist.

Piero ist durch seine Blickrichtung mit dem jüngsten König verbunden. Der jugendliche Fürst stellt jedoch kein Porträt des Lorenzo di Piero dar. Dessen tatsächliches Aussehen zu dieser Zeit gibt vermutlich der Knabe wieder, der in der zweiten Reihe des Gefolges als neunter von rechts erscheint.³⁷⁹ Die Medici-Palle am Zaumzeug des Königs scheinen jedoch ebenso auf ein Familienmitglied hinzuweisen, wie der seine Sphäre begrenzende Orangenbaum.³⁸⁰ Der hinter dem Haupt des jungen Königs sprießende Lorbeerbusch steht in etymologischer Verwandschaft zum Namen Lorenzos. Der über dem Busch im Hintergrund zu sehende Jäger kann außerdem als Tugendsymbol begriffen werden, das sich an florentinische und auch spezifisch mediceische Archetypen anlehnt, auf jeden Fall aber Assoziationen antiker Formsprache weckt.³⁸¹

Es ist gegen die Porträttheorie argumentiert worden, dass der junge König dem Typus nach auf das Vorbild des entsprechenden Magiers in Gentile da Fabrianos *Anbetung der Könige* für Palla Strozzi von 1423 zurückgeht.³⁸² Aber auch diese Figur in Gentiles Altarbild ist nicht voraussetzungslos. Sie repräsentiert einen blond gelockten, engelhaften Knabentypus, der als Ausdruck von Adel und Reinheit zu verstehen ist. Vielleicht sollten wir weniger von einem Idealbild Lorenzos sprechen, als von dem Ideal Lorenzos, also das ihm vor Augen gestellte Vorbild, das gleichzeitig Zukunftsvision seiner selbst ist. Das Thema des Generationenwechsels über mehrere Altersstufen hinweg, dessen Dreizahl durch die Trias der Könige vorgegeben wird, findet sich deckungsgleich in der Repräsentation der Stifterfamilie. Formal gesehen ruht der Schwerpunkt auf dem jugendlichen König. Im eigentlichen Zentrum des Interesses steht dagegen Piero di Cosimo, dessen Gesichtszüge wir noch heute unschwer erkennen können. Gerade weil mit dem jungen König kein identifizierbares Bildnis gestaltet

³⁷⁸ Zu den seltener zitierten Zeugnissen für das Verhältnis der beiden Brüder zählt das Kondolenzschreiben Cristoforo Landinos an seinen Schüler Lorenzo di Piero di Cosimo anlässlich des Todes seines Onkels, 1463. Landino spricht von Giovanni, der „wie ein ehrlicher Makler die göttlichen Ratschlüsse der beiden Lenker unserer Stadt aus dem privaten Kabinett in den Rat und die Signorie überbrachte...“. Hier zitiert nach: N. Mout (Hg.), *Die Kultur des Humanismus. Reden, Briefe, Traktate, Gespräche von Petrarca bis Kepler*, München 1998, S. 217.

³⁷⁹ So bei Acidini Luchinat 1994. Desgleichen bei F. Cardini, „La Cavalcata d’ Oriente. I magi di Benozzo a Palazzo Medici“, Rom 1991, S. 147.

³⁸⁰ Vgl. Bredekamp 1988, S. 50f.

³⁸¹ Der berittene Jäger kann z. B. als hl. Georg gedeutet werden, der in der politischen Ikonographie von Florenz eine wichtige Rolle spielt. Siehe das Relief mit hl. Georg von der Porta San Giorgio (in situ: Kopie, Original im Palazzo Vecchio); besonders auch den antiken Sarkophag mit Wildschweinjagdszene im Baptisterium. Dieser wurde im 13. Jh. für Guccio de’ Medici wiederverwendet und aus diesem Anlass mit einem neuen Deckel versehen, auf dem das Familienwappen erscheint. Zu diesem Komplex ausführlicher: Obergruber-Boerner, S. 42ff.

³⁸² So Gombrich, „Die Medici als Kunstmäzene. Ein Überblick über die Zeugnisse des 15. Jahrhunderts“, in: ders., *„Norm und Form. Zur Kunst der Renaissance I“*, (dt.) Stuttgart 1985, S. 70f.

wurde, steht er nicht in Konkurrenz zum Porträt Pieros. Dessen Zurschaustellung als Haupt der Familie ist dabei keine neue Erfindung, sondern entspricht dem gleichen Prinzip, das wir in den Darstellungen der hll. Cosmas und Damian bereits kennen gelernt haben. Nach diesem Prinzip werden zwar die wichtigsten Glieder des Clans repräsentiert, treten jedoch vor der Dominanz des Familienoberhauptes zurück. Eine Aussage über die innerfamiliären Machtstrukturen lässt sich dabei nicht treffen. Vieles deutet aber darauf hin, dass der große Clan der Medici im 15. Jahrhundert unter Zuhilfenahme eines Solidaritätsprinzips geleitet und gelenkt wurde. Der einzige nach außen dringende Bruch mit diesem System blieb die Auseinandersetzung zwischen Cosimo und seinen leiblichen Erben einerseits und den Erben von Cosimos Bruder Lorenzo andererseits.³⁸³ Kult und Darstellungen der hll. Drei Könige boten für das „Prinzip Medici“ besonders in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts ideale Voraussetzungen.

Hatfield hat aus der inhaltlichen Dominanz Pieros lediglich den Schluss zulassen wollen, dass dieser im Auftrag Cosimos die Arbeiten an der Ausstattung angeleitet habe.³⁸⁴ Acidini Luchinat hat eine Inschrift rekonstruiert, die in die Stufe zum Presbyterium eingelassen gewesen sei und sich inhaltlich auf Cosimo als Patron der Kapelle bezog.³⁸⁵ Durch die vier erhaltenen Briefe Benozzo Gozzolis an Piero di Cosimo wissen wir, dass Piero in der Tat wenigstens die Aufsicht über die malerische Ausschmückung innehatte.³⁸⁶ Doch selbst, wenn die Rekonstruktion einer Dedikationsinschrift zutrifft, heißt das nicht zwingend, dass ausschließlich Cosimo als Patron der Kapelle in Frage kommt. Ebenso gut könnte eine solche Inschrift als Akt der Pietät gegenüber dem Vater gedeutet werden.³⁸⁷

Die sich aus dem Inhalt der Fresken nählende Vermutung, dass in Wirklichkeit Piero der Patron der Kapelle war, wird durch eine Argumentation Böningers bestätigt. Seiner Untersuchung zufolge war das Cosimo 1422 gewährte Privileg für die Haltung eines Tragaltars umfangreich genug, um ein Oratorium im Dormitorium San Marcos einzurichten. Für den Unterhalt einer Kapelle in einem Privatpalast, einem bis zu deren Weihe ganz und gar säkularen Gebäude, ging es dagegen nicht weit genug. Erst das 1450 für Piero ausgefertigte Privileg hatte den dazu notwendigen Umfang.³⁸⁸

³⁸³ Vgl. u.a. Bredekamp, 1988

³⁸⁴ Vgl. Hatfield 1992, S. 222.

³⁸⁵ Vgl. Acidini Luchinat 1994, S. 12f.

³⁸⁶ Die Briefe Benozzos sind u.a. in Acidini Luchinat 1994, S. 361f.

³⁸⁷ Schließlich ist möglich, dass der Text, aus dem Acidini Luchinat die Inschrift rekonstruiert, das Patronat wiedergibt, wie es zu Lebzeiten Cosimos *hätte sein müssen*.

³⁸⁸ L. Böninger in: Beyer/Boucher, S. 45.

An dieser Stelle müssen wir auf die Reliquien zurückkommen, die in der Kapelle des Palastes aufbewahrt wurden. Unter ihnen befand sich auch das so genannte *reliquiario del libretto*, von dem leider nicht genau bekannt ist, seit wann es sich im Besitz Pieros befand.³⁸⁹ Es ist erstmals im Inventar Pieros von 1465 aufgelistet. In dem 1371 entstandenen Gefäß, das um 1500 in ein prachtvolles, tabernakelförmiges Behältnis integriert wurde, befinden sich äußerst kostbare Reliquien (Abb. 36).³⁹⁰ Diese stammten aus dem Reliquienschatz, den 1247 Ludwig IX. der Heilige, König von Frankreich, von dem lateinischen Kaiser von Byzanz, Balduin II. Courtenay, zum Geschenk erhalten hatte. Als angemessenen Schrein für die wertvolle Gabe ließ Ludwig im Hof seiner Residenz in Paris die Sainte Chapelle errichten. 1371 schenkte König Karl V. Partikel der Reliquien seinem Bruder Ludwig, dem Herzog von Anjou, für den das ursprünglich Reliquiar angefertigt wurde.

Wie Mario Scalini bemerkt hat, ist es ungewiss auf welchem Wege dieses Reliquiar schließlich in den Besitz der Medici gelangte.³⁹¹ Von seinen beiden Vermutungen, es sei ein Geschenk des Königs von Frankreich anlässlich des Piero 1465 gewährten Privilegs die französische Lilie im Wappen führen zu dürfen, oder es sei zur Begleichung einer Schuld an die Medici gegeben worden, trifft möglicherweise das zweite zu. Nicht der französische König dürfte indes zu dieser Zeit im Besitz der Kostbarkeit gewesen sein, sondern René von Anjou, ein Enkel des Herzogs Ludwig.³⁹² Der 1442 aus seinem Königreich Neapel vertriebene René residierte in Avignon und unterhielt enge politische, wie wirtschaftliche Beziehungen zu den Medici und der provenzalischen Filiale ihrer Bank.³⁹³

Es ist sehr verlockend sich vorzustellen, dass das *reliquiario del Libretto* nicht nur in der Palastkapelle aufgestellt worden ist, sondern auch in einem Zusammenhang zu deren Existenz oder ihrer Gestaltung steht. Diese wäre dann in ihrer Kostbarkeit und Pracht, ähnlich wie die Sainte Chapelle, als würdiger Rahmen für die Reliquien vorgesehen gewesen, deren ideellen Wert man nicht hoch genug einschätzen kann. Hinzu kommt das Prestige, das mit einem Gegenstand verbunden war, der, bis er in Pieros Hände gelangte, ausschließlich königlichen und kaiserlichen Vorbesitzern gehört hatte.³⁹⁴

³⁸⁹ Heute wird es in den Sammlungen des Museo dell' Opera del Duomo in Florenz aufbewahrt.

³⁹⁰ U.a. Reliquien der *arma Christi*, hierzu: G. Brunetti, „Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze“, Mailand 1969, S. 250ff.

³⁹¹ In: Acidini Luchinat 1997, S. 34.

³⁹² Vgl. Grote, S.306f.

³⁹³ Zu den gemeinsamen politischen Interessen Renés und der Medici, siehe oben. Bei seinem Tod, 1480, hinterließ René 7000 Florin Schulden bei der Filiale in Avignon. Hierzu: de Roover, S. 316.

³⁹⁴ Wenn auch einige der Fürsten aus dem Hause Anjou lediglich Titularkönige gewesen waren. Eine Eigentümlichkeit am Rande ist die Tatsache, dass die Gattin Balduins II. von Byzanz eine Großtante jenes Walter von Brienne gewesen ist, der den Titel eines Herzogs von Athen führte und 1342/43 über Florenz geherrscht hatte.

Mit Sicherheit unterstreicht die Anwesenheit des Reliquiars in der Kapelle, ob nun ursächlich für diese oder nicht, den aristokratischen, ja fürstlichen, jedenfalls legitimistischen Anspruch ihres Patrons, Piero de' Medici.

VIII. „La Repubblica de' Magi“. Im Gefolge der Könige. Epiphaniedarstellungen von Freunden und solchen, die es werden wollen.

Auch der Dreikönigskult diente in Florenz als Zeichen der Zugehörigkeit zum Medici-Regime. Wie wir oben gesehen haben, besaß die Verehrung der hll. Drei Könige in Florenz jedoch eine von den Medici unabhängige, eigenständige Tradition. Als Loyalitätsbezeugung gegenüber der dominierenden Partei konnte eine Darstellung der hll. Drei Könige daher nur dienen, wenn sie explizit als solche gekennzeichnet war. Das probate Mittel unzweideutiger Positionierung war offenbar die Integration von Porträts einzelner oder mehrerer Mitglieder der Medici-Familie.

1. Die Pala für Guaspare del Lama

Um 1475 schuf Botticelli die „Anbetung der Könige“ für eine der Epiphanie geweihten Kapelle, die der Bankkaufmann Guaspare del Lama (ca. 1411-1481) in Santa Maria Novella gestiftet hatte (Abb. 37). Rab Hatfield hat die Entstehungsgeschichte der verhältnismäßig kleinen Tafel grundlegend dargestellt.³⁹⁵ Seinen Ausführungen können wir hier im Wesentlichen folgen, dabei aber einige Fragen an das Gemälde richten, die unserem speziellen Interesse entsprechen.

Schon Vasari hat darauf hingewiesen, dass in dem Gemälde Persönlichkeiten aus dem Hause Medici dargestellt seien.³⁹⁶ Allerdings identifizierte er andere Personen als Hatfield und weitere Autoren. Identität und formale Einbindung historischer Persönlichkeiten in dem Werk sind ohne Zweifel von Bedeutung. Schon die mit Vasari einsetzende Diskussion um vorhandene Porträts, ist jedoch ein Hinweis darauf, dass die Medici bereits sehr früh mit Dreikönigsdarstellungen assoziiert wurden. Ähnlich wie die hll. Cosmas und Damian in der ersten Jahrhunderthälfte, fungierten die drei Könige vorwiegend in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts als eine Art mediceische Platzhalter. Zumindest lässt sich feststellen, dass die Medici Darstellungen der drei Könige nutzten, um sich in deren unmittelbarer Nähe wiedergeben zu lassen.

Botticelli hat die Handlung auf den Raum und Vorraum des Stalls konzentriert. Dieser füllt fast die gesamte Bildfläche aus. Zwei Durchblicke geben links und rechts schmale Architektur- und Landschaftsdetails wieder. Rechts lässt sich ein Flusslauf in den Hintergrund

³⁹⁵ R. Hatfield, „Botticelli's Uffizi „Adoration“. A Study in Pictorial Content“, Princeton 1976.

³⁹⁶ Vgl. Vasari, Bd. II.,2, S. 239.

verfolgen, der von einer Brücke gequert wird und damit auch die Anreise der Magier evoziert. Links deutet eine antikisierende Ruine den Untergang des „Alten“ an, während die Darstellung im Zentrum die Geburt des „Neuen“ verkündet. Der Stall selbst besteht aus den zerfallenden Resten eines Gebäudes, das von einer provisorischen Holzkonstruktion überdeckt wird. Eine Rückwand fehlt, so dass der Blick auf einen Felsen frei wird, der sich unmittelbar hinter dem ursprünglichen Gebäude erhob, sich nun jedoch auch unter dem provisorischen Dach befindet. Stall und Gelände liegen auf unterschiedlich hohem Bodenniveau. In breiten natürlichen Stufen fällt das Niveau zum vorderen Bildrand hin ab. Dadurch sind der stehende und auf den Felsen gestützte Josef sowie die vor ihm sitzende Maria mit dem Kind über alle anderen Figuren erhoben. Möglicherweise hat Botticelli dieses Motiv aus Darstellungen der thronenden Madonna mit Heiligen entlehnt. Jedenfalls erzielt er einen der „Sacra Conversazione“ oder der „Marienkrönung“ vergleichbaren Effekt, bei dem die Verteilung der Protagonisten auf unterschiedlich hohen Stufen die Nähe der Figuren zur Madonna reguliert und eine hierarchische Differenzierung andeutet.³⁹⁷ Durch diese Abstufung und die konzentrische Verteilung der Figuren entsteht außerdem der Eindruck eines um das Christuskind im Mittelpunkt angelegten kosmischen, oder - wenn man so will - dantesken Modells.³⁹⁸

Die handelnden Personen zerfallen in drei Gruppen. In der Mitte sind die hl. Familie und die drei Könige zu sehen. Links und rechts stehen jeweils dicht gedrängt zwei Gruppen von Begleitern der Fürsten, die der Anbetung als Zeugen beiwohnen. Diese beiden Gruppen sind keilförmig angeordnet und jeweils auf einen Fürsten, der ihre Spitze einnimmt bezogen. Lediglich der mittlere König ist in der Mittelachse des Bildes allein kniend dargestellt. Ihm sollen sich offenbar die Betrachter des Bildes zugehörig fühlen.

Mutter und Kind am nächsten ist der älteste König. Er hat seine turbanartige Kopfbedeckung und seine Gabe zu Füßen der Madonna abgelegt, kniet vor ihr und streckt seine rechte Hand vor, um den Fuß des Kindes zu küssen. Dabei hat er seine Fingerspitzen ehrfürchtig mit einem um seine Schultern gelegten Schal verhüllt. Bekleidet ist der älteste König mit einem goldbestickten schwarzen Obergewand und rötlichem, kaum sichtbaren Unterkleid. Das graue Haar trägt er sehr kurz geschoren.

³⁹⁷ Vgl. etwa Fra Angelicos Tafel „Thronende Madonna im Kreise von Engeln“ im Städelschen Kunstinstitut, Frankfurt a.M., Inv.Nr. 838; oder, ders., „Krönung Mariens“, (aus San Domenico, Fiesole), Musée du Louvre, Paris, Inv. 314.

³⁹⁸ Vielleicht ist es kein Zufall, dass in der ersten Hälfte des 15. Jht. das Rundbild die bevorzugte Form für die Darstellung der „Anbetung der Könige“ ist.

Direkt unterhalb der Madonna kniet der zweite König. Er ist in einen leuchtend roten, Umhang gehüllt, den er über der linken Schulter zurückgeschlagen hat, so dass dessen Hermelfütterung sichtbar wird. Auch er hat seine Kopfbedeckung abgelegt. Allem Anschein nach handelt es sich dabei um eine Kugel mit rötlicher Sendelbinde, ein Relikt der burgundischen Mode.³⁹⁹ Diese um 1470 nicht mehr modische Kopfbedeckung kontrastiert nur scheinbar mit dem prachtvollen, zeremonial wirkenden Mantel des mittleren Königs.

Tatsächlich dürfte die Kombination beider Kleidungsstücke den Ornatcharakter von dessen Gewandung unterstrichen haben. Das kurz geschnittene, schwarze Haupthaar des Fürsten wird von einem kaum sichtbaren Band um den Hinterkopf gehalten.

Das von einem transparenten Schleier verhüllte Gefäß mit seiner Gabe trägt der mittlere König in der linken Hand.

Hatfield hat in den beiden älteren Königen porträthafte Typen erkannt, die im Gegensatz zu der Darstellung des jüngsten Fürsten stünden.⁴⁰⁰ Der dritte, weiß gekleidete König kniet neben dem mittleren Fürsten und wechselt Blicke mit diesem. Sein schmaler, goldener Kronreif liegt vor ihm auf dem Boden, seine Gabe hält er in der linken Hand.

In dem nach unten blickenden jungen Mann direkt hinter dem jüngsten König vermutet Hatfield das Bildnis Lorenzos des Prächtigen während er in dem Jüngling mit Schwert am linken Bildrand dessen Bruder Giuliano zu erkennen glaubt.⁴⁰¹

Während die Identifizierung des ältesten Königs als Bildnis Cosimos als gesichert gelten kann, bereitete Hatfield die Zuordnung des mittleren Königs zu anerkannten Bildnissen von dessen Sohn Piero Schwierigkeiten.⁴⁰² Die von ihm zu diesem Zweck konstruierte Verwandtschaft zu einem Porträt von Carlo di Cosimo de' Medici, Pieros illegitimen Halbbruder ist dabei wenig plausibel.⁴⁰³ Erfolgreicher scheint es mir, zu dem gleichen Zweck, die formale Betonung des mittleren Königs zu deuten. Seine Gestalt wird selbst noch vor der

³⁹⁹ Vgl. Thiel, S.144.

⁴⁰⁰ Vgl. Hatfield 1976, S. 68ff.

⁴⁰¹ Besonders die Identifizierung Lorenzos scheint mir plausibel. Wie wir weiter unten sehen werden, ist diese Identifizierung neben jener der beiden älteren Könige hier allein von Bedeutung. Es sei dennoch auf zwei weitere Porträts verwiesen, die Hatfield identifiziert. Demnach könnte es sich bei dem alten Mann im blauen Gewand, der in der rechten Zuschauergruppe steht um den Auftraggeber Guaspare del Lama handeln. Der junge Mann im gelben Mantel am rechten Bildrand gilt traditionell als Selbstbildnis Botticellis. Der von Grömling/Lingesleben, „Botticelli“, Köln 1998, S. 27 hiergegen erhobene Einwand, eine so prominent platziertes Autorenbildnis sei um 1475 noch nicht denkbar, trifft vermutlich nicht zu. Hatfields Studie hat gezeigt, dass es sich bei Guaspare del Lama insofern um einen ganz ungewöhnlichen Auftraggeber handelte, als er nicht der üblichen elitären Schicht von Bestellern angehörte. Guaspare ist schon aus materiellen Gründen weder zuvor noch nachher als Patron oder Mäzen in Erscheinung getreten. Vor diesem Hintergrund könnte das auffällige Autorenbildnis durchaus möglich gewesen sein.

⁴⁰² Für das Bildnis Cosimos gibt es zahlreiche Vergleichsabbildungen, von denen hier nur das Hatfield seinerzeit noch nicht bekannte, von Volker Gebhardt entdeckte Porträt in den Fresken Paolo Uccellos im Chostro verde von Santa Maria Novella erwähnt sei. Vgl. ders. 1990, S. 28-35.

⁴⁰³ Vgl. Hatfield 1976, S. 68ff.

Madonna dem Augenmerk des Betrachters empfohlen. Im Gegensatz zu den meisten anderen Figuren ist er ohne Überschneidungen im Vordergrund platziert. Die farbliche Dominanz seines Umhangs sorgt dafür, dass er auch vor der einzigen anderen Figur, für die dasselbe gilt, das vermeintliche Selbstbildnis Botticellis am rechten Bildrand, hervorgehoben wird.

Gemeinsam mit der Madonna und dem Kind bildet seine Gestalt eine vertikale Achse, die von den herabfallenden Strahlen des Heiligen Geistes aus dem Scheitelpunkt des Gemäldes vorgegeben wird. Optisch entsteht der Eindruck als stütze der mittlere König die Madonna.

Ihren Sinn bekommt diese Beobachtung erst durch die Annahme, dass mit dem Fürsten tatsächlich Piero gemeint ist. Denn mit seinem Namen ist das wortmagische Christuswort verbunden, dass den Fischer Simon als (Apostel) Petrus bezeichnet, das Fundament der Kirche: *tu es petrus et supra hanc petram edificatio ecclesiam meam*.⁴⁰⁴ Diese Deutung wird durch weitere Hinweise unterstrichen. Mit dem wie in das alte Gebäude eindringenden Felsen, auf den sich der hl. Josef stützt, klingt das Thema an. Ebenso spielt die Position der Madonna auf eine solche symbolische Terminologie an. Sie sitzt offenbar auf einem niedrigen Mauerrest der eingefallenen Rückwand. Das Kind auf ihrem Schoß wird damit als der „verworfenen Stein“ zu erkennen gegeben, der zum „Eckstein“ geworden ist.⁴⁰⁵

Wenn wir akzeptieren, dass der alte König ein Bildnis Cosimo de' Medici ist, der mittlere ein Bildnis seines Sohnes Piero und in den beiden Gruppen des Gefolges jeweils einer der Söhne Pieros erscheint, so sind die bereits verstorbenen Familienmitglieder als Könige, die noch lebenden als Zuschauer dargestellt. Hatfield hat darauf hingewiesen, dass die bildliche Identifikation historischer Persönlichkeiten mit Heiligen in Florenz zur Entstehungszeit der Tafel nur unter diesen Umständen, nämlich dass es sich um Verstorbene handelt, denkbar ist.⁴⁰⁶

Das Interesse der Medici und ihrer Anhänger an einer solchen oder ähnlichen Repräsentation hat uns bereits beschäftigt. Im Falle des Emporkömmlings Guaspare del Lama sind die Schlüsse, die wir aus der Anwesenheit von Mitgliedern der Familie Medici in dem von ihm bestellten Altarbild ziehen können, nicht eindeutig. Ist das Bild als Loyalitätsbekundung eines Mannes zu verstehen, der, wie Hatfield vermutet, Lorenzo de' Medici gekannt haben muss und sich seines Wohlwollens versichern wollte?⁴⁰⁷ Vermutlich. Ist eine solche Demonstration

⁴⁰⁴ Das Christuswort steht Mt. 16, 18.

⁴⁰⁵ Die Bezeichnung Christi als „Eckstein“ geht auf Psalm 118, 22 zurück und gehört zu den theologischen Hinweisen auf die „Epiphanie“. Spike, S. 160, hat die Stallwand in Benozzo Gozzolis „Anbetung der Könige“ im Oratorium Cosimos in San Marco in diesem Sinne gedeutet. Auch Hatfield bezieht die eingefallene Mauer in Guaspare del Lamas Altarbild auf den Ausspruch, ders., 1976, S.66.

⁴⁰⁶ Tatsächlich ist dieses Tabu immer wieder zumindest berührt worden. Wie wir weiter oben gesehen haben, ist es wahrscheinlich, dass Cosimo de' Medici schon in den 1440er Jahren als hl. Cosmas dargestellt wurde.

⁴⁰⁷ Vgl. Hatfield 1976, S. 88.

seitens eines wirtschaftlich wie politisch unbedeutenden Mannes erwünscht oder gar ermutigt worden? Nicht unwahrscheinlich. Das Klientensystem der florentinischen Gesellschaft war ja gerade von einer Durchdringung aller Schichten geprägt. Besonders die Medici hatten sich in ihrer Geschichte immer wieder als Interessenvertreter der breiten Volksmasse dargestellt.⁴⁰⁸ Wichtiger ist für uns an dieser Stelle aber die bloße Feststellung, dass ein obskures Mitglied der unteren Mittelschicht die Medici ganz selbstverständlich mit dem Kult und den Personen der hll. Drei Könige identifiziert. Dabei fällt auf, dass wir hier bestimmte Beobachtungen mit solchen an den Fresken Benozzos in der Kapelle des Medici Palastes vergleichen können. Hier wie dort ist eine spezifische Charakterisierung festzustellen: die in der Kleidung ausgedrückte demonstrative Bescheidenheit Cosimos, der anspruchsvolle, aristokratische Habitus Pieros, die mit dem heiligen Ereignis verknüpfte Demonstration der Generationsfolge. Das bedeutet nicht zwingend, dass Guaspare del Lama oder Botticelli die Darstellung Benozzos gekannt haben. Es könnte aber entweder ein Hinweis darauf sein, dass diese Beobachtungen in Florenz allgemein bekannt gewesen sind, oder dass es bei der programmatischen Konzeption des Altargemäldes Hilfe von kompetenter Seite gegeben hat. In der Darstellung Hatfields fällt jedenfalls ins Auge, dass er das mangelnde Profil des Auftraggebers durch eine höhere Bewertung der Eigenständigkeit des Künstlers auszugleichen sucht. Was die innovative Komposition des Gemäldes angeht, ist dies auch sicher zutreffend. Dass Botticelli aber die Porträts der Medici eingefügt haben könnte, um sich für Aufträge der Familie ins Gespräch zu bringen ist eher fraglich. Vermutlich hatte Botticelli bereits für die Medici gearbeitet und im Jahr 1475 überdies schon zumindest den Auftrag für eine „Anbetung der Könige“ im Palazzo della Signoria erhalten.⁴⁰⁹ Dieser Auftrag dürfte kaum ohne Kenntnis Lorenzo de' Medicis erfolgt sein.

Die von Hatfield beobachteten formalen Einbindungen der Figuren Lorenzos und Guasparres jeweils unterhalb eines aus der verfallenen Mauer herauswachsenden Lorbeers und die Position des zweiten direkt hinter dem ersten, ist möglicherweise mehr als der Ausdruck eines Klientelverhältnisses oder der Wunsch eines solchen. Natürlich muss eine wie auch immer gedachte ideelle Beteiligung Lorenzos an der Tafel für Guaspare del Lama Spekulation bleiben. Immerhin lässt sich der Auftraggeber der Tafel, der hier ja seinen Namenspatron, den jüngsten Magier Caspar darstellen lässt, bescheiden im Hintergrund abbilden, während Lorenzo Vorrang gewährt wird. Die Geste ist jenem Selbsterhaltungsreflex nicht unähnlich,

⁴⁰⁸ So während des Aufstands der *ciompi*, 1378, den Salvestro de' Medici anführte. Vgl. Reinhardt 1992, S. 340.

⁴⁰⁹ Dieses Gemälde wird zwischen 1537 und 1542 von dem sog. *Anonimo Magliabechiano* bzw. - *Gaddiano* im Palazzo della Signoria gesehen, hier nach Hatfield 1976, S. 71, Anm. 14. Es ist allerdings umstritten, ob es sich hierbei nicht um eine Tafel Cosimo Rossellis mit gleichem Thema handelt. Siehe auch unten.

den wir in der *Pala für die Familie Alessandri* beobachten konnten. Wie Guaspares späteres Schicksal zeigt gehörte im politischen Klima der Stadt mehr dazu sich Nachsicht, Wohlwollen und Förderung zu sichern, als ein kunstreicher Akt der Unterwerfung.⁴¹⁰

2. Ein Gemälde für Giovanni Rucellai?

Zwischen 1469 und 1480 entstand eine Tafel mit „Anbetung der Könige“, die dem Maler Cosimo Rosselli zugeschrieben wird (Abb. 38).⁴¹¹ Diese Tafel gilt als Auftrag Giovanni Rucellais, der zu den bedeutendsten Persönlichkeiten im Viertel von Santa Maria Novella zählte und den Steuerlisten zufolge im Jahr 1457 für das drittgrößte Vermögen der Stadt Abgaben zu entrichten hatte.⁴¹² Während für Guaspares del Lama an der inneren Eingangswand der Kirche seine Kapelle errichtet wurde, liess Giovanni Rucellai die prachtvolle Außenfassade erbauen. Im Gegensatz zu dem innovativen Werk Botticellis für Guaspares ist die Tafel Cosimo Rossellis von eher konventionellem Charakter. Dass sich Giovanni Rucellai, der nachhaltig um den Ruf eines Förderers der Künste bemüht war, mit einer solchen Arbeit beschied, hatte vermutlich mehrere Gründe. Zum einen hatte sich vor 1470 seine Finanzlage so dramatisch verschlechtert, dass er sich aus seinen bis dahin erfolgreichen Bankgeschäften zurückzog.⁴¹³ Eine zwar nicht erstklassige, aber solide Arbeit mag vor diesem Hintergrund dem entsprochen haben, was er zu erschwingen vermochte. Zum anderen waren ihm bei diesem Auftrag möglicherweise aus diplomatischen Gründen andere Aspekte wichtiger, als künstlerische Innovation und Brillanz. In diese Richtung deutet der Umstand, dass sich unter dem Gefolge der Könige in Cosimo Rossellis Tafel neben anderen Bildnissen ein Porträt Piero de' Medicis befindet.⁴¹⁴ Wahrscheinlich ist der Auftrag zu der Tafel vor dessen Tod im Jahr 1469 ergangen.

Ebenso widersprüchlich, wie der Stand seiner Finanzen war zu diesem Zeitpunkt das politische Ansehen Giovanni Rucellais. Als Schwiegersohn des 1434 aus Florenz verbannten Palla Strozzi war Giovanni jahrzehntelang von politischen Ämtern weitgehend ausgeschlossen gewesen. Erst durch die Heirat seines Sohnes Bernardo mit Lucrezia (genannt Nannina) di Piero de' Medici im Jahr 1466, gelang ihm eine Rückkehr in die engeren Kreise

⁴¹⁰ Zu Guaspares Fehltritt, Verurteilung und Ausschluss aus der Geldwechsler Zunft vgl. Hatfield 1976, S. 16ff.

⁴¹¹ Zu dieser Tafel vgl. B. Berenson, „Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School“, London 1963, Vol. 1, S. 190, Vol 2, Abb. 999; Luciano Berti u.a. (Hg.), „Gli Uffizi. Catalogo Generale“, Florenz 1979. Siehe Abb. 38.

⁴¹² Das Zaumzeug des in Rückansicht gezeigten Schimmels am linken Bildrand ist mit Symbolen Giovannis geschmückt. Siehe hierzu unten. Die Steuerliste von 1457 ist in de Roover 1963, S. 31.

⁴¹³ Vgl. Kent, D. 2000, S. 357ff; de Roover 1963, S. 374.

⁴¹⁴ Hatfield 1976, S.73, n. 20.

der Macht.⁴¹⁵ Einen 1468 geborenen Sohn dieser Verbindung benannten die Eltern nach dem mütterlichen Urgroßvater Cosimo. Eine solche Nachbenennung aus der mütterlichen Linie ist Ausdruck des hoch bewerteten Status der Ehefrau und ihrer Familie sowie zugleich Hinweis auf die existenzielle Notwendigkeit politischer Loyalität.⁴¹⁶ Obwohl der Heirat jahrelange Verhandlungen vorausgegangen waren, dürfte es kein Zufall gewesen sein, dass sie gerade 1466 vollzogen worden ist. Nach dem Tod Cosimos zwei Jahre zuvor führten Unzufriedenheit und Ehrgeiz auch innerhalb der Medici Partei zu einer regelrechten Verfassungskrise und beinahe zum Sturz des Regimes.⁴¹⁷ Aus Sicht der Medici war Giovanni Rucellai nun zu einem begehrten Bundesgenossen geworden. Allerdings zu einem, der das in ihn gesetzte zögerliche Vertrauen zu rechtfertigen hatte.⁴¹⁸

Das empfindliche Gleichgewicht der Kräfte im Florenz der Jahre nach 1464 und besonders Giovannis Rolle spiegeln sich in der Tafel Cosimo Rosellis. Diese zeigt nicht nur ein Thema, das man mit den Medici identifizierte, sondern sie geht auch offensichtlich auf das kompositorische Vorbild des *tondo* von Domenico Veneziano zurück, das sich damals im Palazzo Medici befand. Die Pferde und der Hund am linken Bildrand, der Falkner im oberen Bereich, besonders aber die Anordnung von Königen und Gefolge zeigen den Einfluss dieses Werkes.

Ein Detail erinnert dabei aber auch an die *Anbetung der Könige* von Gentile da Fabriano. Der mit einem Kronreif geschmückte, vorn hochgeklappte Hut des ältesten Königs entspricht der Form nach der Kopfbedeckung seines Pendants bei Gentile. Beide Fürsten haben den Hut an der gleichen Stelle jeweils seitlich und etwas vorgeschoben auf den Boden gelegt. Bei Domenico Veneziano wird die Krone des ältesten Königs dagegen von einem Pagen gehalten. Dieses Detail allein beweist allerdings noch wenig. Auch der entsprechende König im Oratorium Cosimo de' Medicis in San Marco hat einen ähnlichen Hut an der gleichen Stelle abgelegt. Aber natürlich liegt der Gedanke nahe, dass Giovanni Rucellai den Künstler auch auf die Darstellung verwies, die einst sein Schwiegervater Palla Strozzi in Auftrag gegeben hatte. Umso mehr, als wir wissen, dass Giovanni Rucellai das in Florenz verbliebene Vermögen seines Schwiegervaters verwaltete.⁴¹⁹ Nun sind allerdings an dem Zaumzeug des Schimmels am linken Bildrand Symbole der Rucellai, der Medici und der Strozzi miteinander

⁴¹⁵ Vgl. Reinhardt 1992, S. 451ff. besonders S. 454ff.

⁴¹⁶ Auch Francesco Sassetti, Generalmanager der Medici Bank seit 1463, gab seinem in diesem Jahr geborenen Sohn den Namen Cosimos. Dieser Cosimo di Francesco Sassetti machte später ebenfalls Karriere im Medici Unternehmen. Vgl. de Roover 1963, S.362.

⁴¹⁷ Hierzu Rubinstein 1997, S. 155ff.

⁴¹⁸ Giovannis ältester Sohn Pandolfo war seit 1456 mit Caterina di Luca Pitti verheiratet, deren Vater zu den Unruhestiftern nach Cosimos Tod zählte. Vgl. Reinhardt 1992, S. 459f.

⁴¹⁹ Vgl. Kent, D. 2000, S. 357ff.

verbunden. Die sich dort mehrfach wiederholende Imprese des Diamantrings mit hindurchgezogenen Federn ist von den Medici und den Rucellai gleichermaßen verwendet worden.⁴²⁰ Die Annahme, dass die Rucellai den Diamantring erst anlässlich der Hochzeit von den Medici übernommen haben, ist inzwischen überholt. Auf den Zaddeln, die vom Zaumzeug herabhängen, erscheint jeweils eine Mondsichel, also das Wappensymbol der Strozzi.⁴²¹

Das Porträt Pieros findet sich in Cosimo Rossellis Werk zusammen mit weiteren Bildnissen, vermutlich denen seiner neuen Verwandten, unterhalb des Falkners, der von seinem lang ausgestreckten Arm eben einen Falken aufsteigen lässt. Dieser Raubvogel ist das quasi heraldische Symboltier Pieros, unter dessen Schutz sich die Bundesgenossen nunmehr begeben haben.⁴²²

Der dem Kreis der Medici so lange verdächtige Giovanni Rucellai hatte trotz seiner höheren Stellung und ungeachtet seines Rufs als herausragender Mäzen hier als Auftraggeber nicht die Freiheit, die Guaspare del Lama und der von diesem beschäftigte Botticelli genossen. Für Giovanni war es augenscheinlich wichtig, sich mit der Wahl des Sujets und dessen formaler Gestaltung gleichermaßen als getreuer Paladin zu zeigen. Dabei gelingt ihm das diplomatische Bravourstück sich in ein Netzwerk eingebunden zu zeigen, das nichtsdestoweniger Rang, politisches Gewicht und Würde seiner Person zum Ausdruck bringt.

Der Bestimmungsort für das Gemälde ist nicht überliefert. Mina Gregori hält für möglich, dass es für das Oratorium der Compagnia de' Magi in San Marco bestellt wurde. Wenn dies zuträfe, so hätte die demonstrative Geste in der politischen Elite des Regimes um 1470 ihr ständiges Publikum gehabt.

3. Der Tondo für Giovanni Tornabuoni

Beiläufig erwähnt Vasari ein Rundbild mit der „Anbetung der Könige“, das Ghirlandaio für Giovanni Tornabuoni gearbeitet habe (Abb. 39).⁴²³ Vermutlich handelt es sich dabei um das

⁴²⁰ Bei den Rucellai sind es meist zwei, bei den Medici drei Federn. Zu der Variante der ersteren vgl. die 1470 datierte Fassade von Santa Maria Novella, wo neben Giovanni Rucellais Fortuna-Emblem ebenfalls der Diamantring auftaucht.

⁴²¹ Siehe das Strozzi-Wappen und dessen Beschreibung bei Reinhardt 1992, wie Anm. 27, S.516. Das Gemälde Cosimo Rossellis ist dem Verfasser nur als s/w Abb. bekannt. Die Mondsicheln der Strozzi sind silbern auf rotem Grund.

⁴²² Zum Falken als Symbol Pieros vgl. Ames-Lewis 1979 I.

⁴²³ Vgl. Vasari, Bd. II., 2., S. 200.

Gemälde, das sich heute in den Uffizien befindet.⁴²⁴ Im Gegensatz zu dem obskuren Guaspare del Lama und dem lange misstrauisch beäugten Giovanni Rucellai, war Giovanni Tornabuoni ein bewährter Parteigänger und Verwandter der Medici. Als Bruder Lucrezia Tornabuonis, war er der Schwager Piero di Cosimos und Onkel Lorenzos des Prächtigen. 30 Jahre lang, von 1464 bis 1494, leitete er die Medici Bank in Rom.⁴²⁵ Ab 1487 allerdings überließ er die tatsächliche Führung der römischen Filiale weitgehend seinem Neffen Onofrio Tornabuoni und hielt sich überwiegend in Florenz auf.⁴²⁶ Im gleichen Jahr schlossen Giovanni und sein Neffe Lorenzo der Prachtige einen Aufhebungsvertrag über Giovanni's Teilhaberschaft an den Filialen in Florenz und Lyon. Ungeachtet der Verluste dieser Filialen wurde ihm sein eingebrachtes Kapital in voller Höhe ausbezahlt. Es ist sicher kein Zufall, dass Giovanni Tornabuoni Ghirlandaio gerade in diesem Jahr zwei bedeutende Aufträge erteilte: zum einen die Ausmalung der Familienkapelle in Santa Maria Novella, zum anderen den *tondo* mit der „Anbetung der Könige“. Nicht nur war Giovanni nun in Florenz anwesend, sondern er verfügte zugleich offenkundig auch über die Mittel.⁴²⁷ Darüber hinaus drückt das Thema des Rundbildes auch in ganz konkretem Sinne eine Verbundenheit Giovanni's mit seinem mächtigen Verwandten aus. Jedenfalls dürfte der Kapitalentzug Lorenzo den Prächtigen, der sich mittlerweile in chronischer Geldnot befand, durchaus schwer getroffen haben.⁴²⁸ Dass er seinem Onkel den Rückzug aus den Geschäften ohne weiteres erlaubte, mag diesen zu seiner Geste der Loyalität veranlasst haben. Unabhängig davon besaß Giovanni Tornabuoni in Florenz vermutlich keinen eigenen bedeutenden politischen Einfluss. Wie die meisten anderen Magnaten-Häuser waren die Tornabuoni, die einstigen adeligen Tornaquinci, jahrzehntelang von den öffentlichen Ämtern der Bürgerrepublik ausgeschlossen gewesen. Den Tornabuoni gelang zwar der Weg zurück in die Ämter und Funktionen der Stadt, Giovanni selbst indes ging bereits als sehr junger Mann nach Rom. Bei seiner Rückkehr in die Heimatstadt ist sein Status der eines vermögenden Mannes mit besten Familienverbindungen. Ein *homo politicus* mit im öffentlichen Dienst erworbenem Ansehen war er jedoch nicht.⁴²⁹

⁴²⁴ Uffizien, Inv. 1890, Nr. 1619

⁴²⁵ Vgl. de Roover, S. 377

⁴²⁶ Hierzu und zum Folgenden, de Roover, S. 222ff.

⁴²⁷ Obwohl Vasari diskret andeutet, Giovanni habe sich bei der Entlohnung Ghirlandaios für dessen Arbeit in der Familienkapelle als knauserig erwiesen: Vasari, Bd. II, 2., S. 202ff.

⁴²⁸ Vgl. de Roover, S. 358ff.

⁴²⁹ Im politischen Leben der Stadt und des Medici Regimes taucht Giovanni's Name selten auf. 1489 also zwei Jahre nach seiner Heimkehr gehörte er zum Rat der Siebziger, der 1480 als eine Art Florentinischer Senat ins Leben gerufen worden war. Hierzu Rubinstein 1997, S. 362 u. S. 373ff. Giovanni's Sohn Lorenzo gehörte dagegen zu den Vertrauten Piero di Lorenzo il magnifico's, ebd., S. 266.

Als konzeptionelle Vorbilder für den Tondo Tornabuoni gelten die unvollendete Anbetungsdarstellung von Leonardo da Vinci und das Rundbild mit demselben Thema von Botticelli.⁴³⁰ Tatsächlich verdankt Ghirlandaios Komposition dem ersten die figürliche Konzeption des Vordergrundes, während die personenreiche Gestaltung des Hintergrundes und dessen Architektur auf Botticelli zurückzugehen scheinen. Die Einpassung des Stalls in die antiken Ruinen findet sich offenbar in Botticellis Londoner Bild vorgeprägt. Dessen pyramidalen Aufbau der Figuren vermeidet Ghirlandaio dagegen ganz. Der konzeptionellen Brillanz Botticellis, die zwangsläufig eine gewisse Verdrängung figürlicher Details bewirkte, zog Ghirlandaio eine trotz des Figurenreichtums übersichtliche Strenge vor. Für Botticellis Tondo seinerseits gilt eine Szene aus Ghibertis Paradiestür, die „Begegnung Salomos und der Königin von Saba“ als Anregung.⁴³¹ Diese Szene und mehr noch das Relief mit der Geschichte von „Jakob und Esau“ dürfte Ghirlandaio unmittelbar als Vorbild gedient haben. Die nach oben offene Architektur der Jakobs-Geschichte mit zwei rundbogigen, nebeneinander platzierten Arkaden und einer dritten etwas zurückweichenden entspricht auch mit den vorgeblendeten Pilastern und dem bekrönenden Gesims exakt Ghirlandaios Palastfantasie (Abb. 40). Dieser formale Bezug ist möglicherweise nicht ganz ohne inhaltliche Bedeutung. Zumindest gilt Jakob, der Ahnherr der zwölf Stämme Israels, in neutestamentlicher Exegese als Präfiguration Christi (mit den zwölf Aposteln). Ghirlandaio nun versammelt unterhalb der Ruine und dem Dach des Stalls nicht nur die Zeugen der Epiphanie, Ochse und Esel, sondern außerdem einen gesattelten aber reiterlosen Schimmel. Dieser ist im Buch der Offenbarung das Reittier des siegreich wiederkehrenden Christus.⁴³² Die apokalyptische Andeutung ergänzt und erweitert den Sinn der Figurengruppe im Vordergrund. Zusammen mit der Verehrung durch die Könige wird hier nicht allein ein Motiv der Legitimation Christi dargestellt, sondern auf den Weg verwiesen, durch den dessen siegreiche Wiederkehr erst möglich werden wird, den Weg des Opfers. Die Jungfrau und das Kind sitzen auf einem Trümmerfragment, einer antiken Spolie der Ruine im Hintergrund, die wir als Opferaltar deuten können.

Es ist unstrittig, dass sich im Gefolge der Könige zeitgenössische Porträts befinden.⁴³³ Eine Zuordnung ist jedoch nicht möglich. Es ist allerdings auffällig, dass die drei Könige nicht als Repräsentanten unterschiedlicher Lebensalter erscheinen.⁴³⁴ Einer der drei Fürsten ist eben im

⁴³⁰ Die berühmte Tafel Leonardos ist Uffizien, Inv. Nr. 1594; der *tondo* Botticellis ist London, National Gallery, Inv. Nr. 1033.

⁴³¹ Vgl. National Gallery, London 1986, S. 60.

⁴³² Offb. 19, 11ff.

⁴³³ R. G. Kecks, „Ghirlandaio. Catalogo completo“, Florenz 1995, S. 150; Hatfield 1976, S. 90.

⁴³⁴ Die gegenteilige Bemerkung bei Kecks trifft bei genauer Betrachtung nicht zu.

Begriff den linken Fuß des Kindes zu küssen. Seinen Hut mit Kronreif hat er neben sich ins Gras gelegt. Mit langen weissen Haaren und Vollbart entspricht er einem gängigen Greisentypus, der insbesondere in Darstellungen der drei Könige häufig begegnet. Der hinter ihm kniende Jüngling, dem ein afrikanischer Page die Krone vom Kopf nimmt, entspricht ebenso dem Typus des jüngsten Fürsten. Der dritte Herrscher, im roten und blau umgeschlagenen Umhang im Vordergrund rechts dagegen hat rein gar nichts von den stereotypen Darstellungen des mannbaren Fürsten, den wir hier als mittleren König erwarten dürften. Diesem Muster entspricht vielmehr der stehende Mann mit roter Kappe und langen braunen Haaren hinter dem jugendlichen Fürsten. Er ist jedoch weder durch eine Krone, noch durch ein Geschenk als einer der Magier gekennzeichnet. Eine Krone findet sich aber vor dem Mann in dem rot-blauen Umhang. Seine weißen Haare und sein Bart sind zwar kürzer als die des ältesten Fürsten, er ist jedoch ebenfalls ein Greis. Dass er aus dem zu erwartenden Schema herausfällt und wohl auch der auffällige Blick, den er über seine linke Schulter zurückwirft, lassen vermuten, dass es sich bei ihm um ein Porträt handeln könnte.

Mit dem Aussehen des Auftraggebers Giovanni Tornabuoni, das wir aus der etwa zur gleichen Zeit entstandenen Stifterfigur in den Fresken der Familienkapelle in Santa Maria Novella kennen, haben seine Züge nichts gemein. Da wir uns daran erinnern, dass es offenbar eine Scheu davor gab, lebende Personen an so ehrenhafter Stelle zu porträtieren, wäre dies auch ungewöhnlich. Wir können an dieser Stelle lediglich vermuten, dass hier nach dem gleichen Schema verfahren wurde, wie in Botticellis Tafel für Guaspare del Lama. Das heißt also, hier könnte ein bereits verstorbener Verwandter des Auftraggebers dargestellt sein.

Wenn es zutrifft, dass dieses Gemälde Ghirlandaios mit dem von Vasari als Auftrag Giovanni Tornabuonis genannten übereinstimmt, dann wäre es durchaus möglich, dass in dem greisen König ein Bildnis des Vaters des Auftraggebers, Francesco Tornabuoni, zu sehen ist.⁴³⁵

Ganz ohne Zweifel handelt es sich bei den Darstellungen der beiden langhaarigen jungen Männer hinter diesem König um Bildnisse. Sie lassen sich allerdings ebenso wenig zuordnen.⁴³⁶ Auch hier kann lediglich spekuliert werden, dass einer von ihnen der Sohn des Auftraggebers, Lorenzo Tornabuoni sein könnte. Das wäre im Übrigen hinsichtlich der familiären Verbindung der Tornabuoni zu den Medici eine plausible Annahme. Denn

⁴³⁵ E. Steinmann, „Die sixtinische Kapelle“, München 1901ff., S. 385f. und ihm folgend Hatfield 1976, S. 90, Anm. 78, haben den knienden König mit einer Figur in Ghirlandaios „Berufung der ersten Jünger“ in der Sixtinischen Kapelle verglichen und diese als Johannes Argyropulos identifiziert. Dieser Vorschlag ist schon deshalb nicht von der Hand zu weisen, weil sich natürlich die Frage stellt, warum Francesco Tornabuoni in Rom dargestellt worden sein sollte. Allerdings hat Ghirlandaio den alten Mann ein drittes Mal wiedergegeben: in den Fresken der Tornabuoni Kapelle Santa Maria Novellas erscheint er wiederum bei der „Anbetung der Könige“.

⁴³⁶ Zu dem grundsätzlichen Problem der Identifizierung von Porträts in Gemälden äußert sich u. a. bereits Gombrich 1985, S. 68ff.

Francesco Tornabuoni ist ja sowohl der Großvater Lorenzos des Prächtigen (mütterlicherseits), wie auch von dessen gleichnamigen Vetter (väterlicherseits). Beweisen lässt sich diese These bislang nicht und, da wir nicht einmal sicher sein können, dass es sich bei dem *tondo* Ghirlandaios wirklich um den Auftrag Giovannis handelt, muss dies dahin gestellt bleiben. Die Wahrscheinlichkeit für die Auftraggeberschaft Giovannis ist aber zumindest so hoch, dass wir vermuten können, der nahe Verwandte Lorenzos des Prächtigen habe sich dieses Themas angenommen, um seine Loyalität zum Regime zu demonstrieren.

4. Eine „Anbetung der Könige“ für den jüngeren Familienzweig?

Im Jahr 1480 erteilten die regulierten Chorherren von San Donato a Scopeto Leonardo da Vinci den Auftrag ein Gemälde mit der „Anbetung der Könige“ für den Hochaltar ihrer Kirche anzufertigen. Kurze Zeit später übersiedelte Leonardo nach Mailand und hinterliess eine zwar unvollendete in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts aber künstlerisch einflussreiche Tafel.

Den Auftrag für das Hochaltarbild übernahm sechzehn Jahre später schliesslich Filippino Lippi.⁴³⁷ Auch Filippinos Bildaufbau geht mit seiner Konzentration der Hauptfiguren im Vordergrund grundsätzlich auf Leonardos Vorbild zurück (Abb. 41). Für andere Aspekte hat Filippino dagegen eigene Lösungen gesucht. Bei Leonardo erweist sich die Verehrung des Kindes in der erschütternden, fast kriechenden Annäherung der Könige, die sich kaum vom Boden emporzuheben wagen. Filippino drückt diese Anziehungskraft des Göttlichen eher in der Menge der Figuren aus, die sich um die Heilige Familie drängen.

Es ist wiederum Vasari, der berichtet, Filippino habe in seiner Tafel Porträts der Familie Medici untergebracht.⁴³⁸ Er nennt Pierfrancesco di Lorenzo, dessen Sohn Giovanni und den jüngeren Pierfrancesco, einen Neffen dieses Giovanni.⁴³⁹ Pierfrancesco sei der kniende Mann am linken Bildrand, der ein Astrolabium vor sich halte. Den jüngeren Pierfrancesco bezeichnet Vasari fälschlicherweise als einen Bruder von Giovanni delle Bande Nere. Durch diesen Fehler und durch seine Wortwahl offenbart sich Vasaris subjektives Interesse an den vermeintlichen Medici Bildnissen in Filippinos Tafel. Er kennzeichnet sie durch ihr Verwandtschaftsverhältnis zum „Herrn Giovanni“, also Giovanni delle Bande Nere, der der Vater von Vasaris Brotherren, dem Herzog Cosimo war.

⁴³⁷ Filippinos Tafel ist datiert 29. März 1496 und ist Uffizien Inv. 1890, Nr. 1566.

⁴³⁸ Vgl. Vasari, Bd. II., 2, S. 312f.

⁴³⁹ Siehe Stammtafel III.

Vermutlich ist es nicht dienstbeflissener Eifer, der Vasari dazu bewogen hat in dem Gemälde Filippinos die Vorfahren seines Arbeitgebers zu identifizieren. Bei der malerischen Ausstattung der herzoglichen Residenz bestand ein ganz konkreter Bedarf an Vorlagen für die Ahnengalerie.

Auch Bronzino und seine Werkstatt haben sich seit 1540 dieses und anderer Gemälde des 15. Jahrhunderts bedient, um solche Aufgaben zu erfüllen.⁴⁴⁰ Vasari selbst scheint den Großvater des Herzogs, Giovanni ‚Popolano‘ nach einer Figur aus Filippinos ‚Anbetung der Könige‘ gestaltet zu haben.⁴⁴¹ Hatfield hat darauf hingewiesen, dass Vasari aus den gleichen Beweggründen Bildnisse in Botticellis Altargemälde für Guaspare del Lama identifiziert hat.⁴⁴²

Wir wissen nicht, warum Vasari oder Bronzino bei Filippino Bildnisse der Genannten erkannt haben wollen. Natürlich ist nicht auszuschliessen, dass sie über heute verlorene Informationen verfügten. Wie wahrscheinlich ist es, dass Pierfrancesco, einer seiner Söhne und einer seiner Enkel hier dargestellt sind? 1496, als Filippino sein Altarwerk datierte, war Pierfrancesco seit 20 Jahren tot. Ist es also denkbar, dass der Verstorbene durch eine besondere Position in dem Gemälde geehrt werden sollte? Alison Brown zitiert eine kurze Briefstelle, aus der hervorgeht, dass Pierfrancesco recht korpulent gewesen sein muss.⁴⁴³ Das wenigstens passt zu dem fülligen Mann, den Vasari identifiziert. Andererseits sind es nicht die Söhne Pierfrancescos, die das Gemälde in Auftrag gegeben haben, sondern die Kanoniker von San Donato. Diese Söhne haben zwei Jahre zuvor den Namen Medici abgelegt und sich ‚Popolani‘, etwa ‚Volksfreunde‘, genannt. In jener Zeit wurde Florenz quasi von Savonarola regiert. Der von den vertriebenen Vettern der älteren Linie instrumentalisierte Dreikönigskult ist in seiner politischen Nutzbarkeit für Privatleute diskreditiert. Die Frage *cui bono* wäre vermutlich nur zu beantworten, wenn Informationen über die bereits zu Vasaris Zeiten ruinöse Kirche und Gemeinschaft San Donato zu Tage träten. Wahrscheinlich ist die Verbindung zwischen der jüngeren Linie der Medici und der Tafel Filippino Lippis eine Konstruktion, die den propagandistischen Zielen des 16. Jahrhunderts entspricht. Den Porträts von Mitgliedern der älteren Medici-Linie in Botticellis *Anbetung der Könige* für Guaspare del Lama, sollten Bildnisse von Mitgliedern der jüngeren Linie, den direkten Vorfahren des

⁴⁴⁰ Die Porträts Pierfrancesco di Lorenzos und seines jüngeren Sohnes, Giovanni ‚Popolano‘ in den Depots der Uffizien sind der Tafel Filippino Lippis entlehnt.

⁴⁴¹ In der Gewölbedekoration des Giovanni delle Bande Neres gewidmeten Raums im Palazzo Vecchio, taucht dessen Vater auf. Er gleicht jenem Höfling mit Prunkpokal in seiner Hand, der in Filippinos Bild am linken Rand zu sehen ist. Zu dem genannten Raum vgl. Muccini, S. 148f.

⁴⁴² Vgl. Hatfield 1976, S. 69 Anm. 7.

⁴⁴³ Vgl. Brown 1979 II., S. 95 u. n. 73.

Herzogs Cosimo I., an die Seite gestellt werden. Auf diese Weise lies sich indirekt eine Gleichrangigkeit der beiden Linien behaupten. Für das neofeudale Verständnis von Legitimität im 16. Jahrhundert dürfte dies ein entscheidendes Argument für die Rechtmäßigkeit des herzoglichen Regimes in Florenz gewesen sein.

5. Zur Funktion von Darstellungen der hll. Drei Könige im Umfeld der Medici

Der Kult der hll. Drei Könige und die Darstellungen der Epiphanie haben nicht einfach die Kulte der hll. Cosmas und Damian, Laurentius oder Julianus ersetzt. Ebenso wenig lässt sich behaupten, dass die Darstellungen von Cosmas und Damian in die erste Hälfte des 15. Jahrhunderts fallen, die der hll. Drei Könige dagegen in die zweite Hälfte des Quattrocento. Andreas Beyer hat formuliert, dass die Fresken Benozzo Gozzolis in der Kapelle des Medici-Palastes die „*ephemere Pracht*“ der Dreikönigsumzüge in Florenz ins Bild gebannt haben.⁴⁴⁴ Diese Pracht hat die *fiesta de' magi* und auch die Darstellungen der Epiphanie so attraktiv gemacht. In Hatfields grundlegender Studie zur Geschichte der *compagnia de' magi*, wird die zunehmende Betonung des weltlichen Festcharakters deutlich.⁴⁴⁵ Es fällt schwer, bei den Schilderungen der Dreikönigszüge, nicht an die römisch kaiserzeitliche Politisierung der ursprünglich kultischen *ludi* zu denken. Die *fiesta de' magi* konnte dazu dienen, eine Wirklichkeit zu konstruieren, die weder mit dem Florentinischen Alltag noch mit der Verfasstheit des Florentinischen Staates übereinstimmte. Hier wurde ein Kontext hergestellt, der die Rezeption von Bildern und Motiven erlaubte, die unter anderen Umständen in Florenz nicht geduldet worden wären. Als Cosimo de' Medici in den 1430er Jahren auf den Kult der Könige aufmerksam wurde, bot dieser vielleicht wirklich nur, wie so oft behauptet, eine Möglichkeit, die Ausnahmesituation des Konzils von 1438-39 nachzubilden. Schon bald dürfte jedoch der spezifisch legitimistische Charakter des Kults in den Vordergrund gerückt sein. Die demütige Huldigung Christi, die Anerkennung der göttlichen Herrlichkeit als wichtigste Christenpflicht, stellt immerhin den Huldigenden auf eine Stufe mit den Königen, oder rückt ihn doch in deren Nähe. Nirgends wird dies deutlicher, als in der Kapellen-Ausstattung des Medici-Palastes. Das Altargemälde Filippo Lippis und die Fresken Benozzos sind zwar integrale Bestandteile eines umfassenden Konzepts, deuten aber zugleich die Unterscheidung einer sakralen und einer nichtsakralen Sphäre an.

⁴⁴⁴ A. Beyer, „Der Zug der Könige. Studien zum Ausstattungsprogramm der Kapelle des Palazzo Medici Riccardi in Florenz“, Frankfurt a. M. 1985, S. 39.

⁴⁴⁵ Vgl. Hatfield 1970 I.

Von Fra Filippus Bild geht die Aufforderung zu tiefer Versenkung und zu mystischer Erfahrung der Epiphanie aus.

Nichts dergleichen spricht aus den Fresken Benozzos. Deren Magie liegt nicht in der Gottesschau, sondern in der diesseitigen Sinnlichkeit der Formen und Farben. Der damit formulierte aristokratische Anspruch auf Spiritualität und Genuss war in Florenz allerdings nur möglich, weil er auch auf der Strasse - scheinbar - für alle stattfand.

Im Inventar des Medici-Palastes von 1492 wurden fünf Darstellungen der Epiphanie, aufgelistet, die noch um die Ausstattung der Kapelle zu ergänzen sind.⁴⁴⁶ Diese Darstellungen und die zahlreichen von Bundesgenossen in Auftrag gegebenen Bilder der Epiphanie, sind Zeugen der *repubblica de' magi*, von der Donato Acciaiuoli 1468 in einem Brief an Lorenzo den Prächtigen gesprochen hat.⁴⁴⁷ Die Funktion von Darstellungen der hll. Drei Könige für die Medici und für die Florentiner Eliten in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wird deutlich, wenn dieser Ausspruch nicht wörtlich, „Republik der Magier“, übersetzt wird, sondern sinngemäß: „Republik der Könige“. Die Republik und ihre Organe, darunter in erster Linie die Signoria, bleiben nach außen hin bestehen. Die Amtsgewalt wird dabei durch neu geschaffene, teils nicht institutionalisierte, Strukturen kontrolliert und ausgeführt. Ein Beispiel hierfür ist die Manipulation der Wahlverfahren für die Besetzung wichtiger politischer und administrativer Positionen. Durch die Vorselektion der Wahlmänner bestimmten und dominierten Cosimo de' Medici, sein Sohn Piero und sein Enkel Lorenzo die Zusammensetzung staatlicher Eliten.⁴⁴⁸ Dieses System ähnelt im Ansatz der ‚Aushöhlung‘ der römischen Republik durch Oktavian-Augustus und ist im 16. Jahrhundert von Herzog Cosimo I. fortgesetzt und vollendet worden.⁴⁴⁹

Die hll. Drei Könige und ihre Darstellungen waren dabei zum Symbol mediceischer Kontrolle geworden und zum Signum des Staates. Sie sind bildhafter Ausdruck der Zugehörigkeit zu den staatlichen Eliten und - deckungsgleich – Identifikationsmittel mit mediceischen Interessen. Eine Verweigerung der Gefolgschaft war damit schlechterdings nicht mehr möglich; sie wäre einem Hochverrat gleichgekommen.

⁴⁴⁶ Vgl. Hatfield 1970 I., S. 136f.

⁴⁴⁷ Vgl. Hatfield 1970 I., S. 139.

⁴⁴⁸ Vgl. Rubinstein 1997, S. 34ff.

⁴⁴⁹ Zur Politik des Augustus vgl. K. Christ, „Krise und Untergang der Römischen Republik“, Darmstadt 1979, S. 463ff. Zu Cosimo I. vgl. Reinhardt 1998, S. 110ff.

IX. Schluss

Darstellungen der hll. Cosmas und Damian, der Namenspatrone Cosimo de' Medicis, und solche der hll. Drei Könige, den bedeutendsten Familienheiligen, haben grundsätzlich unterschiedliche Funktionen erfüllt. Wie wir gesehen haben, sind die Namenspatrone, deren theologische Bedeutung sich mit ihrer Vermittlerrolle zwischen irdischem Mündel und himmlischem Herrscher zusammenfassen lässt, im politischen Sinne als Repräsentanten dieser Schutzbefohlenen einsetzbar gewesen. Die ihnen in Kultus und Ritus zukommende Verehrung konnte als weltliche Loyalitätsbezeugung interpretiert werden. Dies ist nicht etwa so zu verstehen, dass die Bekundungen von Frömmigkeit und Ergebenheit den selben Stellenwert gehabt hätten. Die Frömmigkeit wird immer im Vordergrund gestanden haben. Allein welchem Gegenstand und in welcher Weise sich der pietätvolle Akt ausdrückte ging dann mit weltlichen Implikationen einher. Diese Implikationen reichten bei den Darstellungen der hll. Drei Könige weiter. Vielleicht kann man es so formulieren, dass der Königs Kult über eine persönliche Gefolgschaft hinaus auch eine politische Richtung sanktionierte. Der spezifisch legitimistische Charakter des Kults wurde gleichsam auf die Partei der Medici und ihre politischen Ziele übertragen. Nicht im verfassungsmäßigen, d. h. im übertragenen Sinne, als wünsche man sich eine monarchische Staatsform, sondern im Sinne der uneingeschränkten Akzeptanz mediceischer Führerschaft. Also nicht Prinzipat sondern Primat.

Vor diesem Hintergrund ist es interessant, dass die Propaganda Cosimos I. zu Beginn seiner Regentschaft nicht etwa an den Kult der hll. Drei Könige anknüpfte, sondern an den persönlicheren der hll. Cosmas und Damian. Während der Dreikönigskult für ein überholtes politisches System ohne verfassungsmäßige Legitimation stand, konnten Cosmas und Damian erneut den Führer des Staates versinnbildlichen. Sie stellten zugleich eine vermeintliche Kontinuität mit der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts her und ließen eine neue Konstitution zu: Prinzipat nicht mehr nur Primat. Die Vorstellung von den hll. Cosmas und Damian als Familienheiligen beruht im Wesentlichen auf dieser Wiederbelebung.

Im Gegensatz zu seinem Vorgänger Alessandro, der, wiewohl Fürst und Tyrann, immer noch einer Republik vorstand, herrschte Cosimo I. über ein souveränes Herzogtum, das schließlich sogar in königlichen Rang aufstieg.

Die Bildpropaganda Cosimos I. unterstreicht dies. 1560 erhält Vasari den Auftrag, eine Altartafel für die Kapelle von Poggio a Caiano zu malen. Thema des Bildes ist die „Beweinung Christi“, an der neben der Jungfrau die hll. Cosmas und Damian teilnehmen.

Wenig später führt Vasari eine „Krönung Mariens“ aus, die von der Familie Vitelli, den päpstlichen Vikaren Città di Castellos in Auftrag gegeben worden ist. In einer Gruppe von Heiligen, die dem himmlischen Ereignis beiwohnen, erscheinen auch hier die hll. Cosmas und Damian. Die Herrscher des kleinen Staates, der am Rande der neuen italienischen Großmacht Toskana liegt, drücken damit vermutlich weniger die Freundschaft Ebenbürtiger aus, als vielmehr die Kompromissbereitschaft ängstlicher Nachbarn.⁴⁵⁰

1568 ist es erneut Vasari, der eine Altartafel mit der „Auferstehung Christi“ für den herzoglichen Leibarzt Andrea Pasquali ausführt. Auf dem Gemälde, das für dessen Kapelle in Santa Maria Novella bestimmt ist, nehmen die hll. Cosmas und Damian den Ehrenplatz zur Rechten Christi ein. Auf der anderen Seite erscheinen der Namenspatron des Auftraggebers, der Apostel Andreas und der Stadtpatron, Johannes der Täufer. Ein Dominikaner-Heiliger, dem hier das Hausrecht zugestanden hätte, fehlt dagegen. Cosmas und Damian werden von Christus begrüßt und führen ihm den Namenspatron des Auftraggebers und den Schutzheiligen der Stadt zu. Obwohl der Auftraggeber Arzt ist, sind die Anargyroi hier bestenfalls in zweiter Linie als Schutzheilige der Ärzteschaft gemeint. Sie sind zugleich Signum des Fürsten und Ausdruck der Verbindung zwischen dem Hofbediensteten und seinem Herrn.

Wenn wir uns an die Kirche San Giovanni dei Fiorentini in Rom erinnern und an deren Weihe auf die Anargyroi als Konpatrone, so können wir nun feststellen: Die hll. Cosmas und Damian sind nach Florenz zurückgekehrt; sie sind aber nicht mehr die Heiler des Staates, sondern dessen Herrscher.

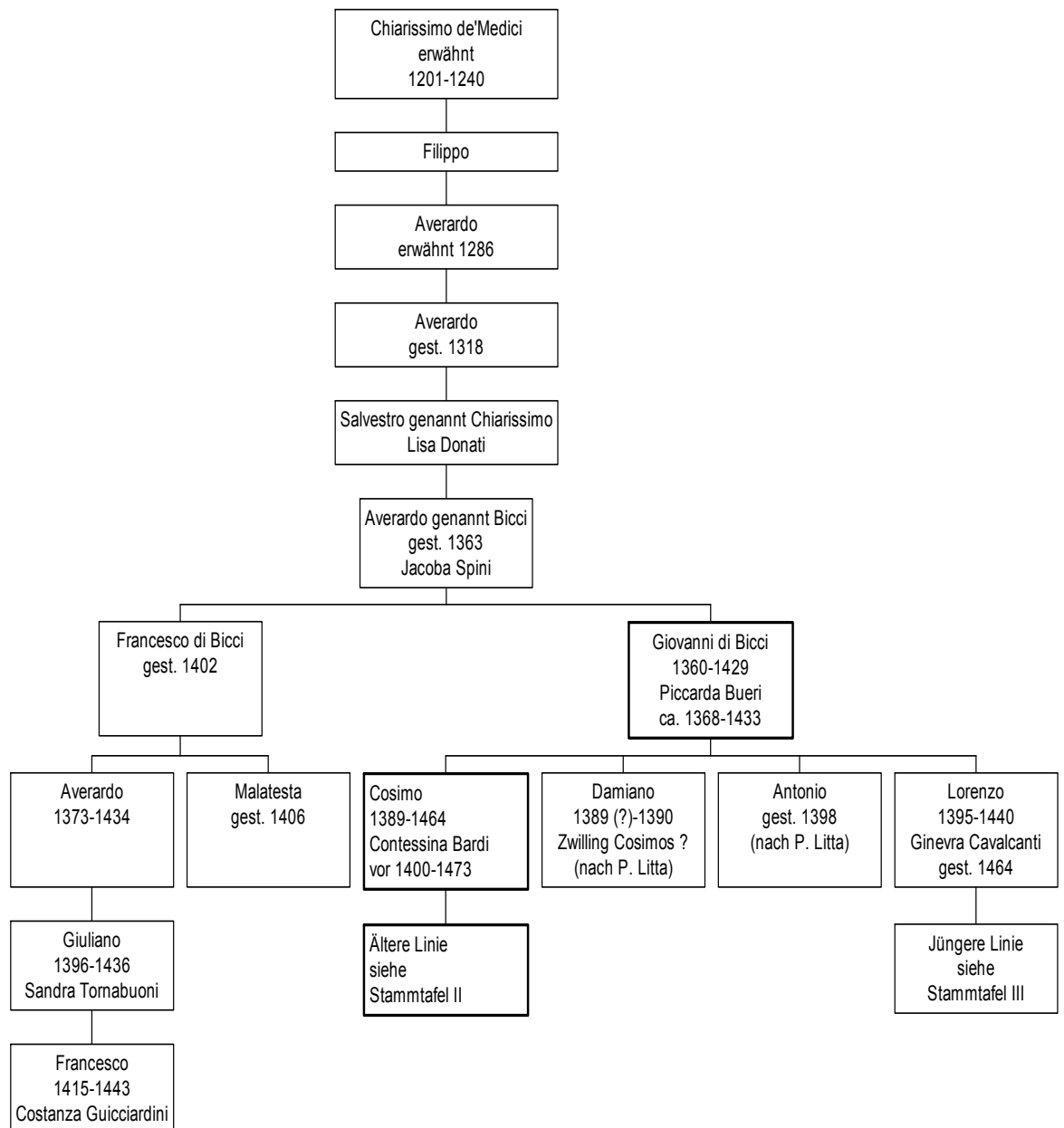
Die Strategie des Kults, derer sich Cosimo, *pater patriae*, Piero ‚*il gottoso*‘ und Lorenzo ‚*il magnifico*‘, aber auch Lorenzo di Pierfrancesco mit sich verändernden Schwerpunkten bedienten, bestand hauptsächlich in der Transplantation eines in Florenz unbedeutenden Kults, dem der hll. Cosmas und Damian, und der Transformation des bereits etablierten Kults der hll. Drei Könige. In beiden Fällen gelang die Verankerung politischer und dynastischer Ansprüche im Kontext praktizierter Frömmigkeit. Dass beide Kulte im späteren Bewusstsein

⁴⁵⁰ Die Herrschaft der Vitelli über Città di Castello stellte im Italien des 16. Jahrhunderts einen Anachronismus dar. Als päpstliche Vikare hatten sie ihre Signorie bewahren können. Dabei waren sie politisch und kulturell stets nach Florenz orientiert, dem sie wiederholt als Condottieri dienten. Bei der Machtübernahme Cosimos I. hatte Alessandro Vitelli, Kapitän der Leibgarde des Herzogs Alessandro de' Medici, eine maßgebliche Rolle gespielt. Die „Marienkrönung“ Vasaris war für die von ihnen in ihrer Heimatstadt in der Kirche San Francesco unterhaltene Familienkapelle bestimmt. Diese hatte Vasari nach dem Vorbild von Michelangelos „Neuer Sakristei“ in San Lorenzo gestaltet. Auch an der Gestaltung der Paläste der Vitelli in Città di Castello war Vasari beteiligt gewesen. Vgl. L. Corti, „Vasari. Catalogo completo“, Florenz 1989, S. 107. Zu Alessandro Vitelli und Cosimo I. vgl. Ch. Hibbert, „The Rise and Fall of the House of Medici“, London 1979, S. 256f.

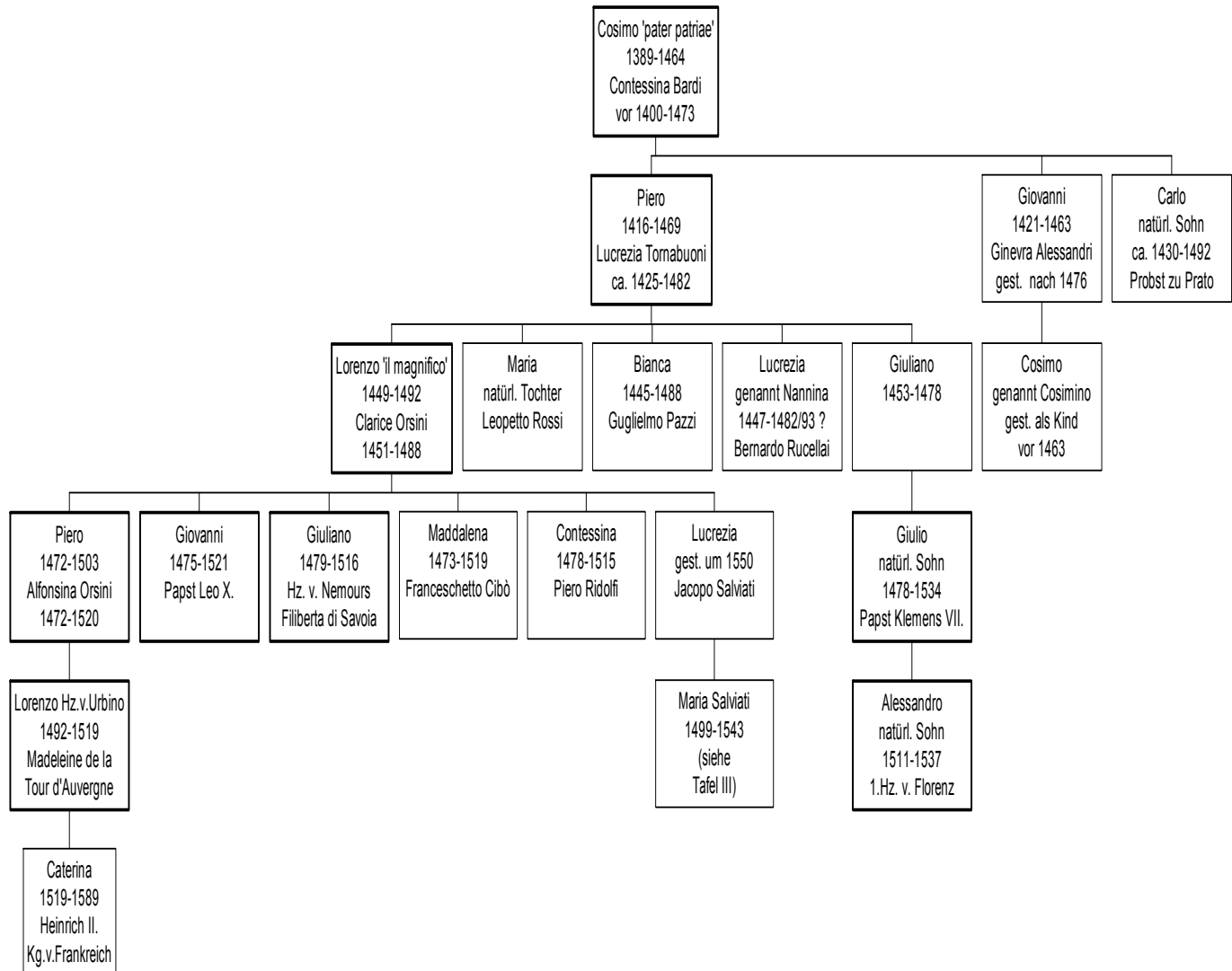
als Ausdruck familiärer Einheit und dynastischer Kontinuität gewertet wurden, beruht wesentlich auf der propagandistischen Neudeutung des 16. Jahrhunderts.

Tatsächlich ist die Strategie des Kults im 15. Jahrhundert nur aufgrund des Wechsels von Cosmas und Damian zu den drei Königen aufgegangen. Der Kult der *Anagyroi* mit seiner unauflösbaren Bindung an den Kultraum, entsprach nicht mehr den politischen Erfordernissen in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Zugleich scheiterte in der Familie die Übertragung des Namenspatrons St. Cosmas auf die Generation der Enkel Cosimos. Während der älteste Enkel Lorenzo, der Sohn des nicht zur Nachfolge bestimmten Piero, den Namen von Cosimos jüngerem Bruder erhält, strategisch gesehen ein Abstellgleis, sterben sowohl Cosimos fähigerer Sohn Giovanni, als auch dessen Stammhalter Cosimo noch vor dem Patriarchen. So gesehen erscheint die wachsende Bedeutung des Dreikönigskults für die Medici in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie die Fresken Benozzos in der Kapelle des Familienpalastes, als Werk und Strategie Pieros.

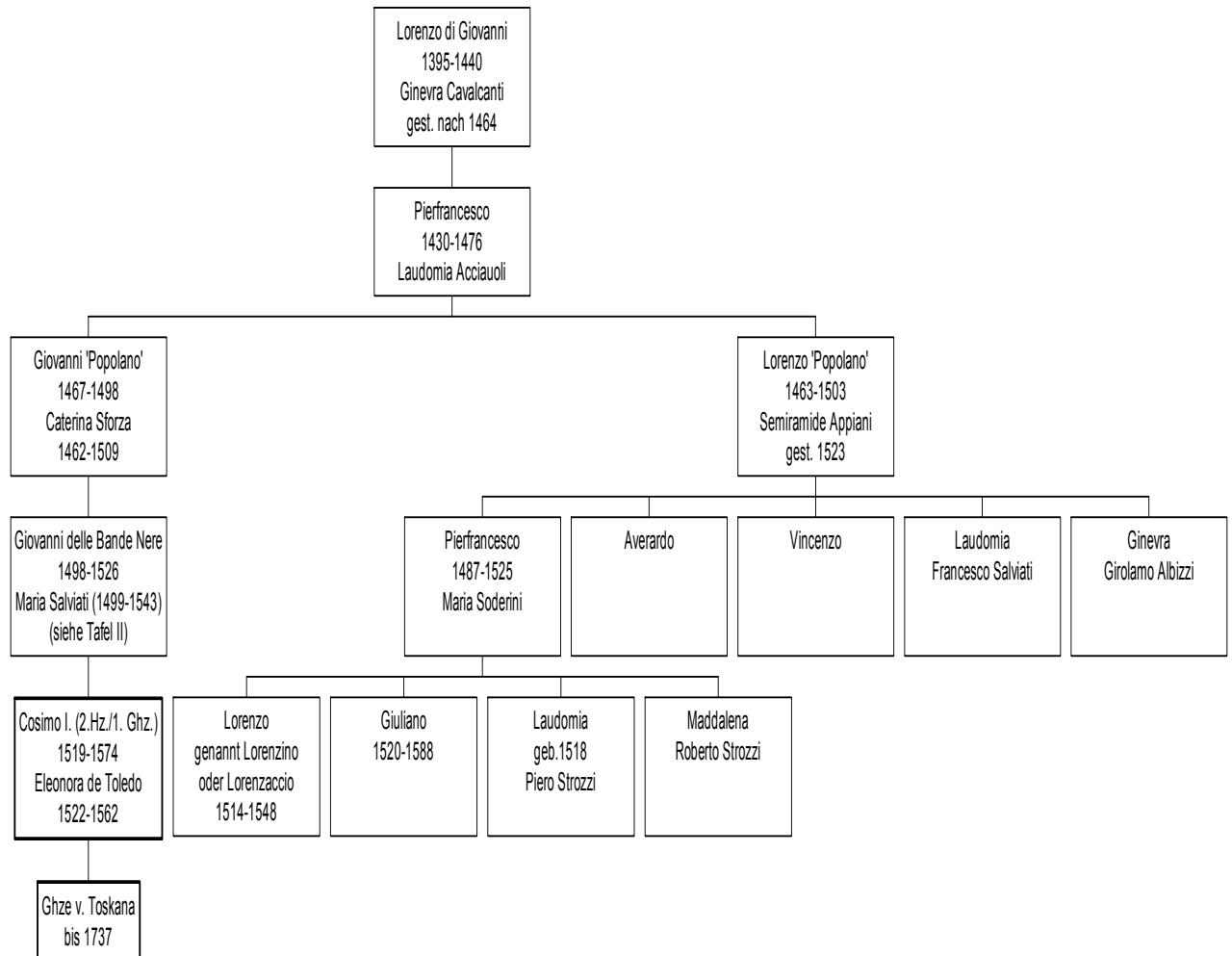
Stammtafel I.



Stammtafel II.



Stammtafel III.



Literaturverzeichnis

Quellen

Alberti

Leon Battista Alberti, „De pictura“, (engl. nach lt. 1435/ it. 1436) Cecil Grayson, Martin Kemp, „On Painting“, London 1991

Ceprano

Giovanni da Ceprano, (dt.) Otto Karrer, „Drei Gefährten Legende“, Zürich 1945

Compagni

Dino Compagni, „Chronik“, (dt.) Ida Schwartz, Jena 1914

Guicciardini

Francesco Guicciardini, „Dialogue on the Government of Florence“, Alison Brown (Hg.), Cambridge 1994

Haines

Margaret Haines, Giovanni Poggi (Hg.), „Il Duomo di Firenze, documenti sulla decorazione della chiesa e del campanile. Tratti dall’Archivio dell’Opera per cura di Giovanni Poggi“, Kunsthistorisches Institut in Florenz, „*Italianische Forschungen*“, Bd. 3.

Ivánka

Endre v. Ivánka (Hg.), „Byzantinische Geschichtsschreiber“, Bd. IV, *Abschnitte aus Menandros Protektor*, (dt.) E. Doblhofer, Graz 1955

Jacobus de Voragine

Jacobus de Voragine, „Legenda Aurea“, (dt.) Richard Benz, 13. Auflage, Gütersloh 1999

Johannes diaconus

Johannes diaconus, OFM, „Vita et Passione Sanctorum Martyrum Cosme et Damiani“, Biblioteca Laurentiana, Laur. plut. 20,8

Landucci

Luca Landucci, „Diario Fiorentino“, 2 Bde. (dt.) Marie Herzfeld, Jena 1912

Macchiavelli

Niccolo Macchiavelli, „Discorsi“, (dt.) Rudolf Zorn, Stuttgart 1977

Niccolo Macchiavelli, „Istorie fiorentine“, (dt.) Alfred von Reumont, Ludwig Goldscheider, Zürich 1993

Sueton

Gaius Suetonius Tranquillus, „De vita Caesarum“, (dt.) Max Heinemann, Rudolf Till, Stuttgart 1986

Vasari

Giorgio Vasari, „Le Vite de piu eccelenti Architetti, Pittori et Scultori Italiani“, (dt.) Ludwig Schorn, Ernst Förster, Stuttgart 1839, 8 Bde., Reprint, Julian Klieman (Hg.), Worms 1988

Vespasiano da Bisticci

Vespasiano da Bisticci, „Vite di uomini illustri“, (dt.) Bernd Roeck, München 1995

Lexika

Erffa

Hans Martin von Erffa, „Ikonologie der Genesis“, 2 Bde. München 1989/1995

Heim

Manfred Heim, „Kleines Lexikon der Kirchengeschichte“, München 1998

Heinz-Mohr

Gerd Heinz-Mohr, „Lexikon der Symbole“, München 1988

LCI

Engelbert Kirschbaum, Wolfgang Braunfels (Hg.), „Lexikon der Christlichen Ikonographie“, 8 Bde., Sonderausgabe, Freiburg i. Breisgau 1994

Kelly

J.N.D. Kelly, „The Oxford Dictionary of Popes“, (dt.) H.-Ch. Oeser, Stuttgart 1988

Ploetz

„Der farbige Ploetz“, Würzburg 1986

Sachs

Hannelore Sachs, Ernst Badstübner, Helga Neumann (Hg.), „Wörterbuch zur Christlichen Kunst“, Hanau o. J.

Schwaiger

Georg Schwaiger (Hg.), „Mönchtum, Orden, Klöster“, München 1993

Verzeichnis der zitierten und benutzten Literatur

Acidini-Luchinat 1992

Cristina Acidini Luchinat (Hg.), „I Restauri nel Palazzo Medici Riccardi. Rinascimento e Barocco“, Florenz/Mailand 1992

Acidini-Luchinat 1993

Cristina Acidini Luchinat (Hg.), Kat., „Renaissance Florence. The Age of Lorenzo de' Medici, 1449 – 1492“, Accademia Italiana delle Arti e delle Arti Applicate, London 1993/94

Acidini-Luchinat 1994

Cristina Acidini Luchinat (Hg.), „The Chapel of the Magi. Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence“, London, New York 1994

Acidini-Luchinat 1997

Cristina Acidini Luchinat (Hg.), „Die Schätze der Medici“, (dt.) München 1997

Acidini-Luchinat 1998

Cristina Acidini Luchinat/Mario Scalini (Hg.), Kat., „Die Pracht der Medici. Florenz und Europa“, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, München 1998/99

Altkappenberg

Hein-Th. Schulze Altkappenberg, Kat., „Sandro Botticelli. Der Bilderzyklus zu Dantes Göttlicher Komödie“, Berlin 2000

Ames-Lewis 1979 I.

Francis Ames-Lewis, „Early Medicean Devices“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 42, London 1979

Ames-Lewis 1979 II.

Francis Ames-Lewis, „Domenico Veneziano and the Medici“, in: *Jahrbuch der Berliner Museen* (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen, Neue Folge), 21, 1979

Ames-Lewis 1992

Francis Ames-Lewis (Hg.), „Cosimo ‚il Vecchio‘ de' Medici, 1389-1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth“, Oxford 1992

Ames-Lewis 1993

Francis Ames-Lewis, „Art in the Service of the Family. The Taste and Patronage of Piero di Cosimo de' Medici“, in: Beyer/Boucher (Hg.), *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416 – 1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, Berlin 1993

Ames-Lewis 1995

Francis Ames-Lewis, (Hg.), „The Early Medici and their Artists“, London 1995

Angenendt

Arnold Angenendt, „Heilige und Reliquien – Die Geschichte ihres Kultes vom frühen Christentum bis zur Gegenwart“, München 1994

Avery

Charles Avery, „Donatello. Catalogo Completo“, Florenz 1991

Azzi-Visentini

Margherita Azzi Visentini, „Die Italienische Villa. Bauten des 15. und 16. Jahrhunderts“, Stuttgart 1997

Bartz

Gabriele Bartz, „Fra Angelico“, Köln 1998

Bayerische Staatsgemäldesammlungen

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hg.), „Alte Pinakothek München“, Kat. München 1986

Berenson

Bernard Berenson, „Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School“, 6 Bde., London 1963

Berti

Luciano Berti u.a. (Hg.), „Gli Uffizi. Catalogo Generale“, Florenz 1979

Beuys

Barbara Beuys, „Florenz. Stadtwelt – Weltstadt. Urbanes Leben von 1200-1500“, Reinbek 1992

Beyer 1985

Andreas Beyer, „Der Zug der Könige. Studien zum Ausstattungsprogramm der Kapelle des Palazzo Medici“, Phil. Diss.
Frankfurt a. M. 1985

Beyer 1993

Andreas Beyer, „Funktion und Repräsentation. Die Porphyry-Rotae der Medici“, in: Beyer/Boucher (Hg.), *Piero de' Medici (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, Berlin 1993

Beyer/Boucher

Andreas Beyer/Bruce Boucher (Hg.), „Piero de' Medici (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer“, Berlin 1993

Blume

Dieter Blume, „Ordenskonkurrenz und Bildpolitik. Franziskanische Programme nach dem theoretischen Armutsstreit“, in: Hans Belting/Dieter Blume (Hg.), *Malerei und Stadtkultur in der Dantezeit*, München 1989

Böninger

Lorenz Böninger, „Diplomatie im Dienst der Kontinuität. Piero de' Medici zwischen Rom und Mailand (1447-1454)“, in: Beyer/Boucher (Hg.), *Piero de' Medici (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, Berlin 1993

Borsi

Franco Borsi, Stefano Borsi, „Paolo Uccello. Florenz zwischen Gotik und Renaissance“, Stuttgart u. Zürich 1993

Bredenkamp 1973

Horst Bredenkamp, „Renaissanceskultur als Hölle: Savonarolas Verbrennungen der Eitelkeiten“, in: Martin Warnke (Hg.), *Bildersturm. Die Zerstörung des Kunstwerks*, München 1973

Bredenkamp 1988

Horst Bredenkamp, „Botticelli. Primavera. Florenz als Garten der Venus“, Frankfurt a. M. 1988

Bredenkamp 1993

Horst Bredenkamp, „Florentiner Fussball: Die Renaissance der Spiele. Calcio als Fest der Medici“, Frankfurt a. M. 1993

Bredekamp 2000

Horst Bredekamp, „Sankt Peter in Rom und das Prinzip der produktiven Zerstörung. Bau und Abbau von Bramante bis Bernini“, Berlin 2000

Breidecker

Volker Breidecker, „Florenz oder: Die Rede, die zum Auge spricht. Kunst, Fest und Macht im Ambiente der Stadt“, München 1990

Brion

Marcel Brion, „Die Medici“, (dt.) München 1979

Brogan

Roy Brogan, „A Signature of Power and Patronage. The Medici Coat of Arms, 1299 – 1492“, New York (etc.) 1993

Brown 1979 I.

Alison Brown, „Bartolomeo Scala, 1430-1497, Chancellor of Florence: The Humanist as Bureaucrat“, Princeton (NJ), 1979

Brown 1979 II.

Alison Brown, „Pierfrancesco de' Medici, 1430-1476: a radical alternative to elder medicean supremacy?“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 42, 1979

Brown 1986

Alison Brown, „Platonism in Fifteenth-Century Florence“, in: *Journal of Modern History*, 58, 1986

Brown 1994

Alison Brown (Hg.), Guicciardini. Dialogue on the Government of Florence“, Cambridge 1994

Brucker 1957

Gene A. Brucker, „The Medici in the Fourteenth Century“, in: *Speculum*, Vol. XXXII, 01/1957, No. 1

Brucker 1977

Gene A. Brucker, „The Civic World of Early Renaissance Florence“, Princeton 1977

Brucker 1984

Gene A. Brucker, „Florenz. Stadtstaat, Kulturzentrum, Wirtschaftsmacht“, München 1984

Brunetti

G. Brunetti, „Il Museo dell’Opera del Duomo a Firenze“, Mailand 1969

Bulst 1970

Wolfgang A. Bulst, „Die ursprüngliche Aufteilung des Palazzo Medici in Florenz“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, XIV., 1970

Bulst 1993

Wolfgang A. Bulst, „Die *sala grande* des Palazzo Medici in Florenz. Rekonstruktion und Bedeutung“, in: Beyer/ Boucher (Hg.), *Piero de’Medici „il Gottoso“ (1416-1469)*, Berlin 1993

Burke

Peter Burke, „Die Renaissance in Italien. Sozialgeschichte einer Kultur zwischen Tradition und Erfindung“, München 1988

Burns

H. Burns, „San Lorenzo in Florence before the Building of the New Sacristy: An Early Plan“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 23 (1979)

Bussagli

Marco Bussagli (Hg.), „Rom. Kunst und Architektur“, Köln 1999

Butters

H.C. Butters, *Early Sixteenth-Century Florence. 1502-1519.*, Oxford 1985

Cantagalli

R. Cantagalli, „Cosimo I. de’ Medici, Granduca di Toscana.“, Mailand 1985

Cardini

Franco Cardini, „La Cavalcata d’ Oriente. I Magi di Benozzo a Palazzo Medici“, Rom 1991

Carstensen

Gert Carstensen, Hans Schadewaldt, Paul Vogt, „Die Chirurgie in der Kunst“, Düsseldorf u. Wien 1983

Castelfranchi-Vegas

Liana Castelfranchi Vegas, „Italien und Flandern. Die Geburt der Renaissance“, Stuttgart/Zürich 1994

Certini

Massimo Certini/Piero Salvadori, „Il Mugello. Guida alla scoperta del territorio e dei suoi tesori“, Prato 1999

Cesati

Franco Cesati, „Die Medici“, Florenz 1999

Chastel

Andre Chastel, „Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique: études sur la Renaissance et l' humanisme platonicien“, Paris 1959

Cherubini/Fanelli

Giovanni Cherubini/Giovanni Fanelli (Hg.), „Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze“, Florenz 1990

Christ

Karl Christ, „Krise und Untergang der Römischen Republik“, Darmstadt 1979

Cleugh

James Cleugh, „Die Medici“, München 1990

Corti

Laura Corti, „Vasari. Catalogo completo“, Florenz 1989

Cox-Rearick 1984

Janet Cox-Rearick, „Dynasty and Destiny in Medici Art – Pontormo, Leo X. and the two Cosimos“, Princeton 1984

Cox-Rearick 1993

Janet Cox-Rearick, „Bronzino's Chapel of Eleonora in the Palazzo Vecchio“, Berkeley, Los Angeles 1993

Damiani

Giovanna Damiani, „San Marco. Florence. The Museum and its Art“, London 1997

David-Danel

Marie Louise David-Danel, „Iconographie des Saints médecins Côme et Damien“, Lille 1958

Davidson

Robert Davidson, „Forschungen zur älteren Geschichte von Florenz“, 4 Bde, Berlin 1896-1908 (Reprint Osnabrück 1973)

DeBolt

Darien C. DeBolt, „George Gemistos Plethon on God: Heterodoxy in Defense of Orthodoxy“, Paper der University of Oklahoma in:
<http://www.bu.edu/wcp/Papers/Medi/MediDebo.htm>

Degenhart

Bernhard Degenhart, Annegret Schmitt, „Gentile da Fabriano in Rom und die Anfänge des Antikenstudiums“ in: *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 3. Folge, Bd. XI., 1960

de la Mare

A. C. de la Mare, „Cosimo and his books“, in: Francis Ames-Lewis (Hg.), *Cosimo ,il Vecchio‘ de‘ Medici, 1389-1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de‘ Medici’s Birth*, Oxford 1992

Delenda

Odile Delenda, „Rogier van der Weyden. Das Gesamtwerk“, Stuttgart/Zürich 1997

Denley/Elam

Peter Denley und Caroline Elam, (Hg.), „Florence and Italy – Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein“, London 1988

de Roover

Raymond de Roover, „The Rise and Decline of the Medici Bank. 1397-1494.“, Cambridge, Mass., 1963.

Deubner

Ludwig Deubner, „Kosmas und Damian“, Leipzig, Berlin 1907

Domestici

Fiamma Domestici, „Die Künstlerfamilie della Robbia“, Florenz 1992

Dunkerton

Jill Dunkerton, Susan Foister, Dillian Gordon, Nicholas Penny, „Giotto to Dürer. Early Renaissance Painting in the National Gallery“, London 1991

Elam 1990

Caroline Elam, „Il Palazzo nel Contesto della Città: Strategie urbanistiche dei Medici nel Gonfalone del Leon d'Oro, 1415-1430“, in: Giovanni Cherubini/Giovanni Fanelli (Hg.), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Florenz 1990

Elam 1992

Caroline Elam, „Cosimo de' Medici and San Lorenzo“, in: Francis Ames-Lewis (Hg.), *Cosimo, il Vecchio de' Medici, 1389-1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, Oxford 1992

Fabriczy

C. Fabriczy, Michelozzo di Bartolomeo, in: *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, 25, 1904

Florenz

Kat. Florenz 1993, „San Lorenzo. I documenti e i tesori nascosti“

Frankfurter Kunstverein

Kat. Frankfurter Kunstverein, „Die Florentinischen Zeichnungen des Seicento“, Frankfurt a. M. 1988

Fraser

A.D. Fraser Jenkins, „Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theorie of Magnificence“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970

Galassi-Paluzzi

Carlos Galassi-Paluzzi, „SS. Cosma e Damiano“, Rom 1962

Gardner von Teuffel

C. Gardner von Teuffel, „Lorenzo Monaco, Filippo Lippi und Filippo Brunelleschi: Die Erfindung der Renaissancepala“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 45, 1982

Gebhardt

Volker Gebhardt, „Ein Porträt Cosimo de' Medicis von Paolo Uccello. Zur Ikonologie der ‚Sintflut‘ im Chiostro Verde von Santa Maria Novella in Florenz“, in: *Pantheon* 48, 1990

Giglioli

Odoardo H. Giglioli (Hg.), „Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia. Fiesole“, Rom 1933

Gill

Joseph Gill, „Personalities of the Council of Florence – and other Essays“, Oxford 1964

Gockerell

Nina Gockerell, „Il Bambino Gesù. Italienische Jesuskindfiguren aus drei Jahrhunderten. Sammlung Hiky Mayr“, München 1997

Goldthwaite 1980

Richard A. Goldthwaite, „The Building of Renaissance Florence“, Baltimore u. London 1980

Goldthwaite 1993

Richard A. Goldthwaite, „Wealth and the Demand for Art in Italy. 1300 – 1600“, Baltimore u. London 1993

Gombrich

Ernst Gombrich, „Die Medici als Kunstmäzene. Ein Überblick über die Zeugnisse des 15. Jahrhunderts“, in: ders., *Norm und Form. Zur Kunst der Renaissance I.*, Stuttgart 1985

Gowing

Lawrence Gowing, „Die Gemäldesammlung des Louvre“, (dt.) Köln 1994

Gregori 1961

Mina Gregori, „Nuovi accertamenti in Toscana sulla pittura ‚caricata‘ e giocosa“, in: *Arte antica e moderna*, 13-16, 1961

Gregori 1992

Mina Gregori/Antonio Paolucci/Cristina Acidini Luchinat (Hg.), Kat., „Maestri e Botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento“, Florenz 1992

Gregori 1994

Mina Gregori (Hg.), „Paintings in the Uffizi & Pitti Galleries“, Boston etc. 1994

Grmek

Mirko D. Grmek, (Hg.), „Die Geschichte des medizinischen Denkens. Antike und Mittelalter“, München 1996

Grote

Hermann Grote, „Stammtafeln. Europäische Herrscher- und Fürstenhäuser“, Leipzig 1877 (Reprint o. J.)

Guicciardini

Francesco Guicciardini, „Scritti autobiografici e rari“, in: R. Palmarocchi (Hg.), *Scrittori d'Italia*, Vol. 9, Bari 1936

Hamburger Kunsthalle

Hamburger Kunsthalle (Hg.), Kat., „Das Florentiner Seicento. Malerei und Graphik unter den Großherzögen Ferdinando I. bis Cosimo III. de' Medici“, Hamburg 1987

Hatfield 1970 I.

Rab Hatfield, „The Compagnia de' Magi“, in: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 33, 1970

Hatfield 1970 II.

Rab Hatfield, „Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459“, in: *The Art Bulletin*, 52, 1970

Hatfield 1976

Rab Hatfield, „Botticelli's Uffizi ‚Adoration‘. A Study in Pictorial Content“, Princeton 1976

Hatfield 1992

Rab Hatfield, „Cosimo de' Medici and the Chapel of his Palace“, in: Francis Ames-Lewis (Hg.), *Cosimo, il Vecchio de' Medici, 1389-1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, Oxford 1992

Hausmann

Friederike Hausmann, „Die Macht aus dem Schatten. Alessandra Strozzi und Lucrezia Medici. Zwei Frauen im Florenz der Renaissance“, Berlin 1993

Hibbard

Howard Hibbard, „The Metropolitan Museum of Art“, New York 1980

Hibbert

Christopher Hibbert, „The Rise and Fall of the House of Medici“, London 1979

Holmes

G. Holmes, „How the Medici became the Pope's Bankers“ in:
Nikolai Rubinstein (Hg.), *Florentine Studies*, London, 1968

Hood

William Hood, „Fra Angelico at San Marco“, New Haven, London 1993

Jacquart

Danielle Jacquart, „Die scholastische Medizin“, in: Mirko D. Grmek (Hg.), *Die Geschichte des medizinischen Denkens*, München 1996

Jones

Roger Jones, Nicholas Penny, „Raffael“, München 1983

Kecks

Ronald G. Kecks, „Ghirlandaio. Catalogo Completo“, Florenz 1995

Kent, D. 1978

Dale Kent, „The Rise of the Medici. Faction in Florence – 1426-1434“, Oxford 1978

Kent, D. 1992

D. Kent, „The Buonomini di San Martino: Charity for the ,glory of God, the honour of the city, and the commemoration of myself“, in: Ames-Lewis (Hg.) *Cosimo ,il Vecchio‘ de‘ Medici, 1389-1464. Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de‘ Medici's Birth*“, Oxford 1992

Kent, D. 2000

Dale Kent, „Cosimo de‘ Medici and the Florentine Renaissance“,
New Haven u. London 2000

Kent, F.W. 1987 I.

F. W. Kent, „Palaces, Politics and Society in Fifteenth-Century
Florence“, in: *I Tatti Studies*, 2, 1987

Kent, F.W. 1987 II.

F.W. Kent, P. Simons (Hg.), „Patronage, Art, and Society in Renaissance Italy“, Oxford 1987

Kersting

Markus Kersting, „San Giovanni dei Fiorentini in Rom und die Zentralbauideen des Cinquecento“, Worms 1994

Kindermann

Heinz Kindermann, „Das Theaterpublikum der Renaissance“, 2 Bde., Salzburg 1984

Klapisch-Zuber

Christiane Klapisch-Zuber, „La maison et le nom. Stratégies et rituels dans l'Italie de la Renaissance.“, Paris 1990

Kunsthistorisches Institut in Florenz

Kunsthistorisches Institut in Florenz (Hg.), Italienische Forschungen; Folge 3, Bd. 16, „Donatello Studien“, München 1989

Langedijk

Karla Langedijk, „The Portraits of the Medici“, Florenz 1982

Liebenwein

Wolfgang Liebenwein, „Die ‚Privatisierung‘ des Wunders. Piero de' Medici in SS. Annunziata und San Miniato“, in: Beyer/Boucher (Hg.), .), *Piero de' Medici (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, Berlin 1993

Lightbown

Ronald Lightbown, „Botticelli. Life and Work“, New York, London 1989

Lillie

Amanda Lillie, „Chiese delle Ville Medicee ai Tempi di Michelozzo“, in: Gabriele Morolli (Hg.), *Michelozzo. Scultore e Architetto, 1396-1472*, Florenz 1996

Locher

Hubert Locher, „Domenico Ghirlandaio. Hieronymus im Gehäuse“, Frankfurt a. M. 1999

Lowe

Katherine Lowe, „A Matter of Piety or of Family Tradition and Custom? The Artistic Patronage of Piero de' Medici and Lucrezia Tornabuoni“, in: Beyer/Boucher (Hg.), *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416 – 1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, Berlin 1993

Mallett

Michael Mallett und Nicholas Mann, (Hrg.), „Lorenzo the Magnificent – Culture and Politics“, London 1996

Marchini

Giuseppe Marchini, „Filippo Lippi“, Mailand 1975

Marle

Raimond van Marle, „The Developement of the Italian Schools of Painting“, Den Haag 1927

Martineau

Jane Martineau (Hg.), Kat., „Andrea Mantegna“, Royal Academy of Arts, London 1992

Massinelli

Anna Maria Massinelli, Filippo Tuena (Hg.), „Treasures of the Medici“, (engl.) New York 1992

McKillop

Susan McKillop, „Dante and Lumen Christi“, S. 245ff. in: Francis Ames-Lewis (Hg.), *Cosimo „il Vecchio“ de' Medici, 1389-1464, Essays in Commemoration of the 600th Anniversary of Cosimo de' Medici's Birth*, Oxford 1992

McNeal-Caplow

Harriet McNeal-Caplow, „Michelozzo“, New York, London 1977

Metropolitan Museum of Art

Metropolitan Museum of Art, New York, Online Kat., www.metmuseum.org.com

Miller

J. Miller, „Medici Patronage and the Iconography of Fra Angelico's San Marco Altarpiece“, in: *Studies in Iconography*, 11, 1987

Mitterauer

Michael Mitterauer, „Ahnen und Heilige – Namensgebung in der europäischen Geschichte“, München 1993

Mout

Nicolette Mout (Hg.), „Die Kultur des Humanismus. Reden, Briefe, Traktate, Gespräche von Petrarca bis Kepler“, München 1998

Muccini

Ugo Muccini, Alessandro Cecchi, „The Apartments of Cosimo in Palazzo Vecchio“, Florenz 1991

Müntz

E. Müntz, „Les collections des Médicis au Quinzième siècle“, Paris 1888

National Gallery London

Trustees of the National Gallery Publications (Hg.), „National Gallery. Illustrated General Catalogue“, London 1986

Nigg

Walter Nigg, „Vom Geheimnis der Mönche“, Zürich 1990

Nigro

Salvatore S. Nigro (Hg.), „Pontormo. Fresken und Gemälde“, (dt.) München 1993

Obergruber-Boerner

Carlos Obergruber-Boerner, „Die Epiphanie der Medici. Bild, Vorbild und Abbild von Benozzo Gozzolis Fresken des Zugs der hll. Drei Könige in der Kapelle des Medici-Palastes zu Florenz“, Mag. Arbeit, Hamburg 1996

Origo 1985

Iris Origo, „Im Namen Gottes und des Geschäfts“, München 1985

Origo 1989

Iris Origo, „Der Heilige der Toskana. Leben und Zeit des Bernhardin von Siena“, München 1989

Paatz

Walter Paatz, Elisabeth Paatz, „Die Kirchen von Florenz“, 5 Bde., Frankfurt a.M. 1952

Padoa-Rizzo

Anna Padoa-Rizzo, „Benozzo Gozzoli. Catalogo completo“, Florenz 1992

Paoletti 1990

John T. Paoletti, „Donatello's Bronze Doors for the Old Sacristy of San Lorenzo“, in: *Artibus et Historiae*, 21, 1990

Paoletti 1993

John T. Paoletti, „...ha fatto Piero con volontà del padre...“, in: Beyer/Boucher (Hg.), *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416 – 1469). Kunst im Dienste der Mediceer*, Berlin 1993

Paolozzi-Strozzi

Beatrice Paolozzi-Strozzi, „The Adoration of the Child by the Workshop of Filippo Lippi“, in: Cristina Acidini Luchinat (Hg.), *The Chapel of the Magi. Benozzo Gozzoli's Frescoes in the Palazzo Medici-Riccardi Florence*, (engl.) London 1994

Paolucci

Antonio Paolucci (Hg.), „Il Battistero di San Giovanni a Firenze“, *Mirabilia Italiae*, 2, Salvatore Settis (Hg.), Modena 1994

Park

Katharine Park, *Doctors and Medicine in Early Renaissance Florence*, Princeton 1985

Piper

Ernst Piper, „Savonarola. Prophet der Diktatur Gottes“, Zürich 1998

Planiscig

Leo Planiscig, „Donatello“, Wien 1939

Pope-Hennessy 1986

John Pope-Hennessy, „Donatello“, Frankfurt a. M., Berlin 1986

Pope-Hennessy 1993

John Pope-Hennessy, „Donatello Sculptor“, New York 1993

Pope-Hennessy 2000

John Pope-Hennessy, „Italian Renaissance Sculpture“, London 2000

Reinhardt 1990

Volker Reinhardt, „Florenz zur Zeit der Renaissance. Die Kunst der Macht und die Botschaft der Bilder“, Freiburg, Würzburg 1990

Reinhardt 1992

Volker Reinhardt (Hg.), „Die großen Familien Italiens“, Stuttgart 1992

Reinhardt 1998

Volker Reinhardt, „Die Medici. Florenz im Zeitalter der Renaissance“, München 1998

Robinson 1984

Crispin Robinson, „Cosimo de' Medici's Patronage of the Observantist Movement“, Courtauld Institute of Art, University of London, 1984

Robinson 1992

Crispin Robinson, „Cosimo de' Medici and the Franciscan Observants at Bosco ai Frati“, in: Ames-Lewis (Hg.), *Cosimo ,il Vecchio' de' Medici, 1389-1464*, Oxford 1992

Robinson 1995

Crispin Robinson, „Cosimo de' Medici and Architecture“, in: Francis Ames-Lewis (Hg.), *The Early Medici and their Artists*, London 1995

Roettgen

Steffi Roettgen, „Wandmalerei der Frührenaissance in Italien. Bd. I Anfänge und Entfaltung 1400 – 1470“, München 1996

Rohlmann

Michael Rohlmann, „Flämische Tafelmalerei im Kreis des Piero de' Medici“, in: Beyer/Boucher (Hg.), *Piero de' Medici ,il Gottoso' (1416-1469). Kunst im Dienste der Mediceer*“, Berlin 1993

Rosenauer

Artur Rosenauer, „Van Eyk und Italien“, in: Joachim Poeschke (Hg.), *Italienische Frührenaissance und nordeuropäisches Mittelalter*, München 1993.

Rosenthal

Elaine G. Rosenthal, „The Position of Women in Renaissance Florence: neither Autonomy nor Subjection“, in: Peter Denley, Caroline Elam (Hg.), *Florence and Italy. Renaissance Studies in Honour of Nicolai Rubinstein*, London 1988

Rossi

Vittorio Rossi, „L'indole e gli studi di Giovanni di Cosimo de' Medici. Notizie e Documenti“, in: *Rendiconti dell'Accademia dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche*, 5, 2, 1893

Rubinstein 1968

Nicolai Rubinstein (Hg), „Florentine Studies. Politics and Society in Renaissance Florence“, London 1968

Rubinstein 1995

Nicolai Rubinstein, „The Palazzo Vecchio. 1298-1532. Government, Architecture and Imagery in the Civic Palace of the Florentine Republic“, Oxford 1995

Rubinstein 1997

Nicolai Rubinstein, „The Government of Florence under the Medici – 1434 to 1494“, Oxford 1997

Ruda

Jeffrey Ruda, „Fra Filippo Lippi. Life and Work“, London 1999

Ruschi

Pietro Ruschi, „Una collaborazione interrotta: Brunelleschi e Donatello nella Sagrestia Vecchia di San Lorenzo“, in: Kunsthistorisches Institut in Florenz (Hg.), *Italianische Forschungen*; Folge 3, Bd. 16, „Donatello Studien“, München 1989

Saalman

H. Saalman, P. Mattox, „The First Medici Palace“, in: *Journal of the Society of Architectural Historians*, 44, 1985

Sande

S. Sande, J. Zahle, „Der Tempel der Dioskuren auf dem Forum Romanum“, in: Kat Berlin 1988, *Augustus und die verlorene Republik*

Sander

Jochen Sander, Kat., „Die Entdeckung der Kunst. Niederländische Kunst des 15. und 16. Jahrhunderts in Frankfurt“, Frankfurt a. M. 1995

Scalini

Mario Scalini, „Die Entstehung der Sammlung im 15. Jahrhundert, ihre Zerstreuung und die Rückkehr nach Florenz“, in: Acidini Luchinat (Hg.), *Die Schätze der Medici*, München 1997

Schelle

Klaus Schelle, „Die Sforza“, Essen o.J.

Sciolla

Gianni Sciolla, „Die Medici Villen in der Toskana“, ohne Ort 1989

Seznec

Jean Seznec, „Das Fortleben der Antiken Götter. Die Mythologische Tradition im Humanismus und in der Kunst der Renaissance“, (dt.) München 1990

Shearman

J. Shearman, ‚The Collections of the Younger Branch of the Medici‘, in: *Burlington Magazine*, 117, 1975

Sperling

C. Sperling, ‚Verrocchio’s Medici Tombs‘, in: Steven Bule (Hg.), *Andrea del Verrocchio and Late Quattrocento Sculpture*, Florence 1991

Spike

John T. Spike, „Fra Angelico. Leben und Werk“, München 1997

Spinosa

Nicola Spinosa (Hg.), Kat., „The National Museum of Capodimonte“, Neapel 1996

Spunda

Franz Spunda, „Geschichte der Medici“, München 1944

Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz

Berlin-Dahlem 1975, „Katalog der ausgestellten Gemälde des 13.-18. Jahrhunderts

Antikenmuseum Berlin, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz (Hg.), „Kaiser Augustus und die verlorene Republik“, Kat. Berlin 1988

Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, „Gemäldegalerie Berlin. Geschichte der Sammlung und ausgewählte Meisterwerke.“, Berlin 1990

Städelsches Kunstinstitut

Städelsches Kunstinstitut (Hg.), „Verzeichnis der Gemälde aus dem Besitz des Städelschen Kunstinstituts und der Stadt Frankfurt“, Frankfurt a. M. 1971

Steinberg

Leo Steinberg, „The Sexuality of Christ in Renaissance Art and in Modern Oblivion“, New York 1983

Steinmann

Ernst Steinmann, „Die sixtinische Kapelle“, 3 Bde., München 1901 – 1905

Stephens

J. N. Stephens, „The Fall of the Florentine Republic. 1512-1530.“, Oxford 1983.

Syre

Cornelia Syre, Kat., „Fra Angelico. Die Münchner Tafeln und der Hochaltar von San Marco in Florenz“, München 1996

Tarassi

Tarassi, „Il committente: la famiglia Medici dalle origini al Quattrocento“, in: G. Cherubini/G. Fanelli (Hg.), *Il Palazzo Medici Riccardi di Firenze*, Florenz 1990

Teubner

Hans Teubner, „San Marco in Florenz: Umbauten vor 1500. Ein Beitrag zum Werk des Michelozzo“, in: *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, XXIII, 1979

Thiel

Erika Thiel, „Geschichte des Kostüms. Die europäische Mode von den Anfängen bis zur Gegenwart“, Berlin 1997

Toman

Rolf Toman (Hg.), „Die Kunst der italienischen Renaissance“, Köln 1994

Tönnemann

Andreas Tönnemann, „Zwischen Bürgerhaus und Residenz. Zur sozialen Typik des Palazzo Medici“, in: Beyer/Boucher (Hg.), *Piero de' Medici „il Gottoso“ (1416-1469) Kunst im Dienste der Mediceer*, Berlin 1993

Tosone

Augusta Tosone (Hg.), Kat., „Accademia Gallery“, (engl.) Florenz 1999

Traeger 1986

Jörg Traeger, „Die Begegnung Leos d. Großen mit Attila“ in: *Raffaello a Roma*, Rom 1986

Traeger 1997

Jörg Traeger, „Renaissance und Religion. Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels“, München 1997

Trexler 1987

Richard C. Trexler, „The magi enter Florence: The Ubriachi of Florence and Venice“ in: *Church and Community, 1200-1600. Studies in the History of Florence and New Spain*, Rom 1987

Trexler 1996

Richard Trexler, „Public Life in Renaissance Florence“, Ithaca u. London 1996

Trexler 1997

Richard C. Trexler, „The Journey of the Magi. Meanings in History of a Christian Story“, Princeton 1997

Trudzinski

Meinolf Trudzinski, „Beobachtungen zu Donatellos Antikenrezeption“, Berlin 1986

Tylus

Jane Tylus (Hg.), „Lucrezia Tornabuoni de' Medici. Sacred Narratives“, Chicago u. London 2001

Verde

Armando F. Verde, „Girolamo Savonarola e Firenze“, in: Gianfranco Rolfi, Ludovica Sebregondi, Paolo Viti (Hg.), *La chiesa e la città a Firenze nel XV. Secolo*, Kat. Florenz 1992

Verdon

Timothy Verdon, „The Baptistery of San Giovanni: A religious Monument serving the city“, in: *Mirabilia Italiae 2, Il Battistero di San Giovanni a Firenze*, Modena 1994

Viti

Paolo Viti, „San Lorenzo e i Medici nel Quattrocento“ in: Kat., *San Lorenzo. I documenti e i tesori nascosti*, Vol. IX, „Late Gothic Painting in Tuscany“, Florenz 1993

Walker

John Walker, „National Gallery of Art Washington“, New York 1995

Walter-Goodhart-Gordan

Phyllis Walter-Goodhart-Gordan, „Two Renaissance Book Hunters. The Letters of Poggius Bracciolini to Nicolaus de Niccolis“, (engl.) New York, London 1974

Wedgwood-Kennedy

Ruth Wedgwood-Kennedy, „Alesso Baldovinetti“, New Haven, 1938

Weissman

R.F.E. Weissman, „The Importance of Being Ambiguous: Social Relations, Individualism and Identity in Renaissance Florence“, in: E. Zimmerman/R.F.E. Weissman (Hg.), *Urban Life in the Renaissance*, Newark 1989

Wohl

H. Wohl, „Domenico Veneziano Studies: The Sant‘ Egidio and Parenti Documents“, BM 1971

Wittmann

Anneliese Wittmann, „Kosmas und Damian – Kulturausbreitung und Volksdevotion“, Berlin 1967

Zöllner

Frank Zöllner, „Botticelli. Toskanischer Frühling“, München 1998

Liste der Abbildungen

1. Raffael (u. Werkstatt), „Borgobrand“, Fresko, Stanza dell' Incendio, Vatikan
2. „Christus mit Felix IV. u. den hll. Cosmas u. Damian, Theodor, Petrus u. Paulus“, Mosaik, 6. Jh., Apsis, Rom, SS. Cosma e Damiano
3. Baccio del Bianco, „Krankenbesuch“, Feder auf Papier, Florenz, Uffizien, Gabinetto Disegno e Stampe, Inv. 3297 F
4. Pontormo, „Cosimo, pater patriae“, Öl auf Holz, 87 x 65 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 3574
5. Raffael (Kopie nach)/Vasari (flankierende Heilige), „Madonna mit Kind u. Heiligen flankiert von den hll. Cosmas u. Damian“, Öl auf Leinwand, Kapelle der nach Leo X. benannten Gemächer, Florenz, Palazzo Vecchio
6. Bronzino, „Cosimo I.“, Öl auf Holz, 71 x 57 cm, Florenz, Uffizien, Inv. Depositi Nr. 28
7. Brunelleschi, „Alte Sakristei“, Florenz, San Lorenzo
8. Donatello, „Die hll. Stephanus u. Laurentius“, Stuck, polychrom gefasst, 215 x 180 cm, Alte Sakristei, Florenz, San Lorenzo
9. Donatello, „Die hll. Cosmas u. Damian“, Stuck, polychrom gefasst, 215 x 180 cm, Alte Sakristei, Florenz, San Lorenzo
10. Donatello, „Portal der Märtyrer“, Bronze, 235 x 109 cm, Alte Sakristei, Florenz, San Lorenzo
11. Donatello, „Portal der Apostel“, Bronze, 235 x 109 cm, Alte Sakristei, Florenz, San Lorenzo
12. Poccetti (Bernardino Barbatelli), „Die hll. Cosmas u. Damian“, Fresko, linkes Querhaus, Florenz, San Lorenzo
13. Fra Angelico, „Madonna mit Kind u. den hll. Petrus Martyr, Cosmas u. Damian, Johannes Ev., Laurentius u. Franziskus v. Assisi“, *Pala d' Annalena*, Tempera auf Holz, 180 x 202 cm, Florenz, Museo di San Marco, Inv. 1890, Nr. 8493
- 13a. (Detail Abb. 13) Predella, „Heilung der Palladia“, (alle Predellentafeln) Tempera auf Holz, 20 x 22 cm, Florenz, Museo di San Marco, Inv. 1890, Nr. 8486
- 13b. (Detail Abb. 13) Predella, „Cosmas u. Damian mit ihren Brüdern vor Lysias“
- 13c. (Detail Abb. 13) Predella, „Ein Engel rettet Cosmas u. Damian davor ertränkt zu werden“
- 13d. (Detail Abb. 13) Predella, „Cosmas u. Damian überstehen den Scheiterhaufen“

- 13e. (Detail Abb. 13) Predella, „Cosmas u. Damian überstehen Erschießung u. Steinigung“
- 13f. Detail Abb. 13) Predella, „Enthauptung von Cosmas u. Damian“
- 14. Fra Angelico, „Madonna und Kind mit Engeln und den hll. Laurentius, Johannes Ev., Markus, Cosmas u. Damian, Dominikus, Franziskus v. Assisi u. Petrus Martyr“, *Pala di San Marco*, Tempera auf Holz, 220 x 227 cm, Florenz, Museo di San Marco, Inv. 1890, Nr. 8506
- 14a. (Detail Abb.14), Predella, „Heilung der Palladia“
- 14b. (Detail Abb.14), Predella, „Cosmas u. Damian mit ihren Brüdern vor Lysias“
- 14c. (Detail Abb.14), Predella, „Cosmas u. Damian befreien Lysias von einem Dämon/ Versuch der Ertränkung der Brüder“
- 14d. (Detail Abb.14), Predella, „Cosmas u. Damian überstehen den Scheiterhaufen“
- 14e. (Detail Abb.14), Predella, „Beweinung Christi“
- 14f. (Detail Abb.14), Predella, „Cosmas u. Damian überstehen Erschiessung und Steinigung“
- 14g. (Detail Abb.14), Predella, „Enthauptung von Cosmas u. Damian u. ihren Brüdern“
- 14h. (Detail Abb.14), Predella, „Beisetzung von Cosmas u. Damian u. ihren Brüdern“
- 14i. (Detail Abb.14), Predella, „Das Beinwunder“
- 15. Florenz, 1. H. 15. Jahrhundert, „Der hl. Zenobius vor dem Palazzo della Signoria“, Stein, Florenz, Palazzo Vecchio
- 16. Jacopo di Cione oder Andrea Orcagna (?), „Die Vertreibung des Herzogs von Athen unter der Aegide der hl. Anna“, Fresko, Florenz, Palazzo Vecchio
- 17. Filippo Lippi, „Madonna und Kind mit den hll. Franziskus v. Assisi, Damian, Cosmas u. Antonius v. Padua“, *Pala del Noviziato*, Tempera auf Holz, 196 x 196 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 8354
- 17a. Pesellino, (Detail Abb 17), Predella, „Die Stigmatisation des hl. Franziskus v. Assisi“, Tempera auf Holz, 32 x 94 cm, Paris, Louvre, Zugang: 1814, Inv. 418
- 17b. Pesellino, (Detail Abb 15), Predella, „Das Beinwunder“ (wie Abb. 15a)
- 17c. Pesellino, (Detail Abb 15), Predella, „Anbetung des Kindes“, Tempera auf Holz, 32 x 144 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 8355
- 17d. Pesellino, (Detail Abb 15), Predella, „Die Enthauptung von Cosmas u. Damian“, (wie Abb. 15c)

- 17e. Pesellino, (Detail Abb 15), Predella, „Antonius v. Padua u. das Herz des Wucherers“, (wie Abb. 15c)
18. Fra Angelico, „Kreuzigung mit Heiligen“, Fresko, 550 x 950 cm, ehem. Kapitelsaal von San Marco, Florenz, Museo di San Marco
19. Fra Angelico, „Madonna mit Kind und Heiligen“, *Madonna delle ombre*, Fresko und Tempera, 193 x 273 cm (ohne Sockelzone), ehem. Dormitorium von San Marco, Florenz, Museo di San Marco
20. Fra Angelico oder Benozzo Gozzoli, „Kreuzigung mit den hll. Cosmas, Maria, Johannes Ev. u. Petrus Martyr“, Fresko, 152 x 112 cm, ehem. Dormitorium von San Marco, *Zelle Cosimo de' Medici*, Zelle Nr. 38, Florenz, Museo di San Marco
21. Benozzo Gozzoli, „Anbetung der Könige“/ „Imago Piétatis“, Fresko, 175 x 357/ 86 x 60 cm, ehem. Dormitorium von San Marco, *Oratorium Cosimo de' Medici*, Zelle Nr. 39, Florenz, Museo di San Marco
22. Fra Angelico, „Madonna und Kind mit den hll. Antonius v. Padua, Ludwig v. Toulouse, Franziskus v. Assisi, Cosmas u. Damian u. Petrus Martyr“, *Pala di Bosco ai frati*, Tempera auf Holz, 174 x 174 cm (Predella: 26 x 174 cm), Florenz, Museo di San Marco, Inv. 1890, Nr 8503 - 8507
23. Alesso Baldovinetti, „Madonna u. Kind mit den hll. Cosmas u. Damian, Johannes d. T., Laurentius, Julianus, Antonius Abbas, Franziskus v. Assisi u. Petrus Martyr“, *Pala di Cafaggiolo*, Tempera auf Holz, 176 x 166 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 487
24. Sandro Botticelli (Werkstatt), „Madonna u. Kind mit den hll. Dominikus, Cosmas u. Damian, Franziskus v. Assisi, Laurentius u. Johannes d. T.“, *Pala del Trebbio*, Tempera auf Holz, auf Leinwand übertragen, 177 x 205 cm, Florenz, Museo dell'Accademia, Inv. 1890, Nr. 4344
25. Rogier van der Weyden, „Madonna u. Kind mit den hll. Petrus, Johannes d. T., Cosmas und Damian“, *Medici-Madonna*, Öl auf Holz, 55 x 38 cm, Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut, Inv. Nr. 850
26. Domenico di Michelino, „Madonna u. Kind mit den hll. Laurentius, Antonius v. Padua, Cosmas u. Damian, Hieronimus u. Franziskus v. Assisi“, *Pala di San Girolamo*, Tempera auf Holz, Volterra, Museo Diocesano di Arte Sacra
27. Filippo Lippi, „Der hl. Laurentius mit den hll. Cosmas u. Damian u. Stiftern“, *Pala degli Alessandri*, Tempera auf Holz, 121,3 x 115,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art, Rogers Fund 1935 (35.31.1a-c)
28. Andrea della Robbia, „Madonna u. Kind mit den hll. Cosmas u. Damian“/ „Segnender Gottvater mit zwei Engeln“, (Tympanon)/ „Verlündigung an Maria“, Anbetung des Kindes“, „Anbetung der Könige“, (Predella), *Altar der Capella Sassetti in der Badia Fiesolana*, glasierte Terracotta, polychrom gefasst, 217 x 180 cm, Florenz, Arciconfraternità della Misericordia

29. Filippo Lippi, „Sieben Heilige“, *Lünette (wohl Supraporte) aus dem Palazzo Medici*, Tempera auf Holz, 67,9 x 151,8 cm, London, National Gallery, Inv. Nr. 667
30. Lorenzo Monaco, „Anbetung der Könige“, *Pala di Sant' Egidio*, Tempera auf Holz, 115 x 170 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 466
31. Gentile da Fabriano, „Anbetung der Könige“/ (Predella: „Anbetung des Kindes“, „Flucht nach Ägypten“ und (Kopie d. 19. Jht., Original ist Paris, Louvre), „Darstellung im Tempel“, *Pala Strozzi*, Tempera auf Holz, 173 x 220 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 8364
32. Domenico Veneziano, „Anbetung der Könige“, *Tondo Medici*, Tempera auf Holz, Ø 84 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Inv. Nr. 95 A
33. Fra Angelico und Filippo Lippi, „Anbetung der Könige“, *Tondo Cook*, Tempera auf Holz, Ø 137,2 cm, Washington D.C., National Gallery
34. Benozzo Gozzoli, „Zug der hll. drei Könige“, Fresko, Florenz, Kapelle des Palazzo Medici(-Riccardi)
- 34a. (Detail Abb. 32), r. Wand
- 34b. (Detail Abb. 32a.), „Gefolge des jungen Königs“
- 34c. (Detail Abb. 32), Eingangswand
- 34d. (Detail Abb. 32), l. Wand
35. Filippo Lippi, „Anbetung des Kindes“, *Pala Medici*, Tempera auf Holz, 129,5 x 118,5 cm, Berlin, Gemäldegalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Inv.Nr. 6
36. Französisch, um 1371/Paolo di Giovanni Sogliani, um 1500, „Reliquiengefäß“, *Reliquiario del Libretto*, Silber, vergoldet, Email, Perlen und Edelsteine, Florenz, Museo dell' Opera del Duomo
37. Sandro Botticelli, „Anbetung der Könige“, *Pala del Lama*, Tempera auf Holz, 111 x 134 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 882
38. Cosimo Rosselli, „Anbetung der Könige“, *Pala Rucellai*, Tempera auf Holz, 101 x 217 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. P 1363
39. Domenico Ghirlandaio, „Anbetung der Könige“, *Tondo Tornabuoni*, Öl auf Holz, Ø 172 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 1619
40. Lorenzo Ghiberti, Paradiestür (Detail), „*Die Geschichte von Jakob und Esau*“, Bronze, vergoldet, Florenz, Baptisterium
41. Filippino Lippi, „Anbetung der Könige“, *Pala di San Donato a Scopeto*, Tempera auf Holz, 258 x 243 cm, Florenz, Uffizien, Inv. 1890, Nr. 1566



Abb. 1
Raffael (u. Werkstatt), „Borgobrand“, Fresko, Stanza dell' Incendio, Vatikan



Abb. 2
„Christus mit Felix IV. u. den hll. Cosmas u. Damian, Theodor, Petrus u. Paulus“, Apsis
Mosaik, Rom, SS. Cosma e Damiano



Abb. 3
Baccio del Bianco, „Krankenbesuch“, Feder auf Papier, Florenz, Uffizien,
Gabinetto Disegno e Stampe



Abb. 4
Pontormo, „Cosimo, pater patriae“, Öl auf Holz, 87 x 65 cm, Florenz, Uffizien



Abb. 5
Raffael (Kopie nach) u. Vasari, „Madonna mit Kind u. Heiligen flankiert von den hll. Cosmas u. Damian“, Öl auf Leinwand, Kapelle der sog. Gemächer Leos X., Florenz, Palazzo Vecchio



Abb. 6
Bronzino, „Cosimo I.“, Öl auf Holz, 71 x 57 cm, Florenz, Uffizien



Abb. 7
Filippo Brunelleschi, „Alte Sakristei“, Florenz, San Lorenzo

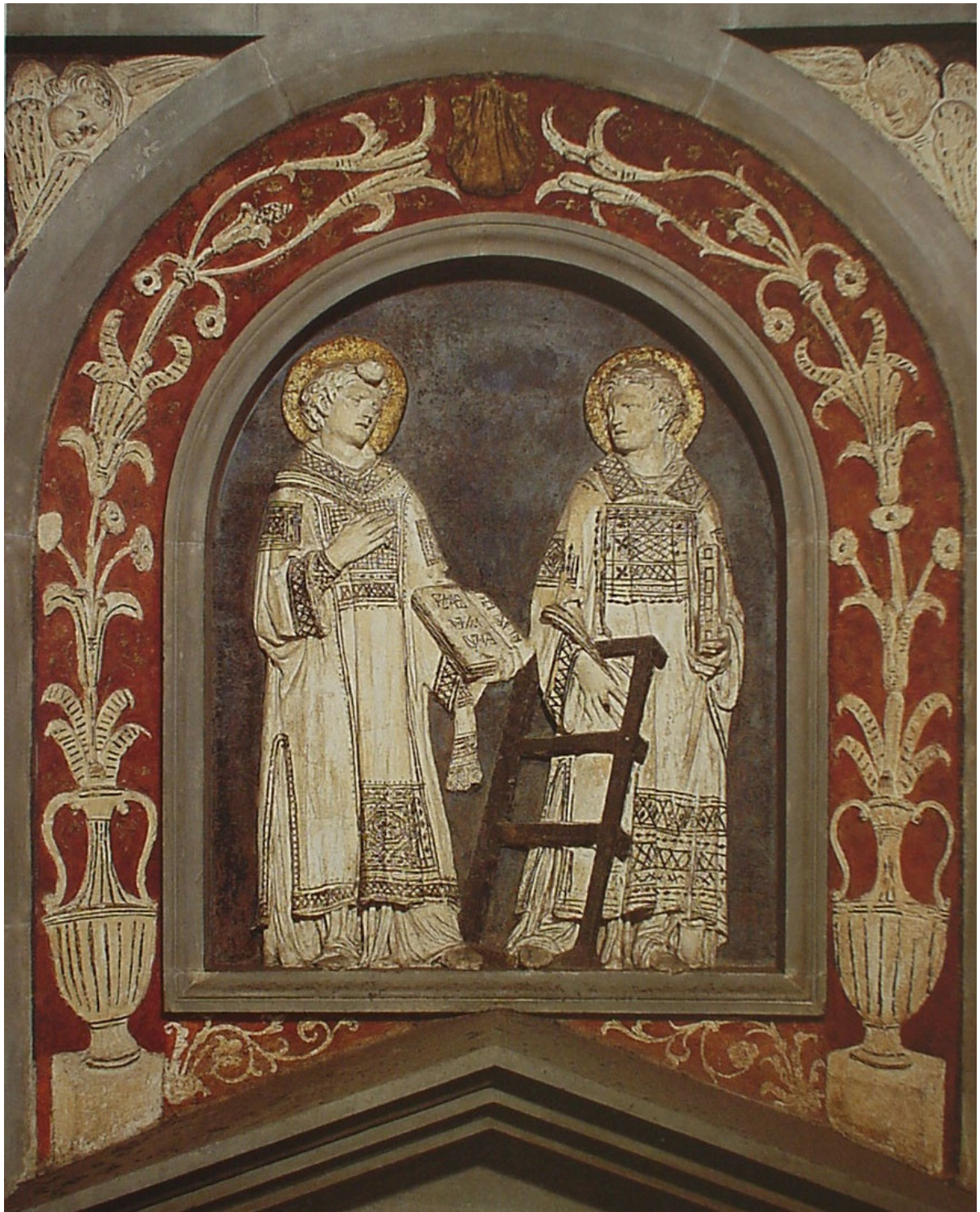


Abb. 8
Donatello, „Die hll. Stephanus u. Laurentius“, Stuck, polychrom gefasst, 215 x 180 cm,
„Alte Sakristei“, Florenz, San Lorenzo



Abb. 9
Donatello, „Die hll. Cosmas u. Damian“, Stuck, polychrom gefasst, 215 x 180 cm,
„Alte Sakristei“, Florenz, San Lorenzo



Abb. 10
 Donatello, „Portal der Märtyrer“, Bronze, 235 x 109 cm, „Alte Sakristei“,
 Florenz, San Lorenzo



Abb. 11
 Donatello, „Portal der Apostel“, Bronze, 235 x 109 cm, „Alte Sakristei“,
 Florenz, San Lorenzo



Abb. 12
Poccetti (Bernardino Barbatelli), „Die hll. Cosmas u. Damian“, Fresko, linkes Querhaus,
Florenz, San Lorenzo



Abb. 13
 Fra Angelico, „Madonna mit Kind u. hll. Petrus Martyr, Cosmas u. Damian, Johannes Ev.,
 Laurentius u. Franziskus v. Assisi“, *Pala d' Annalena*, Tempera auf Holz, 180 x 202 cm,
 Florenz, Museo di San Marco

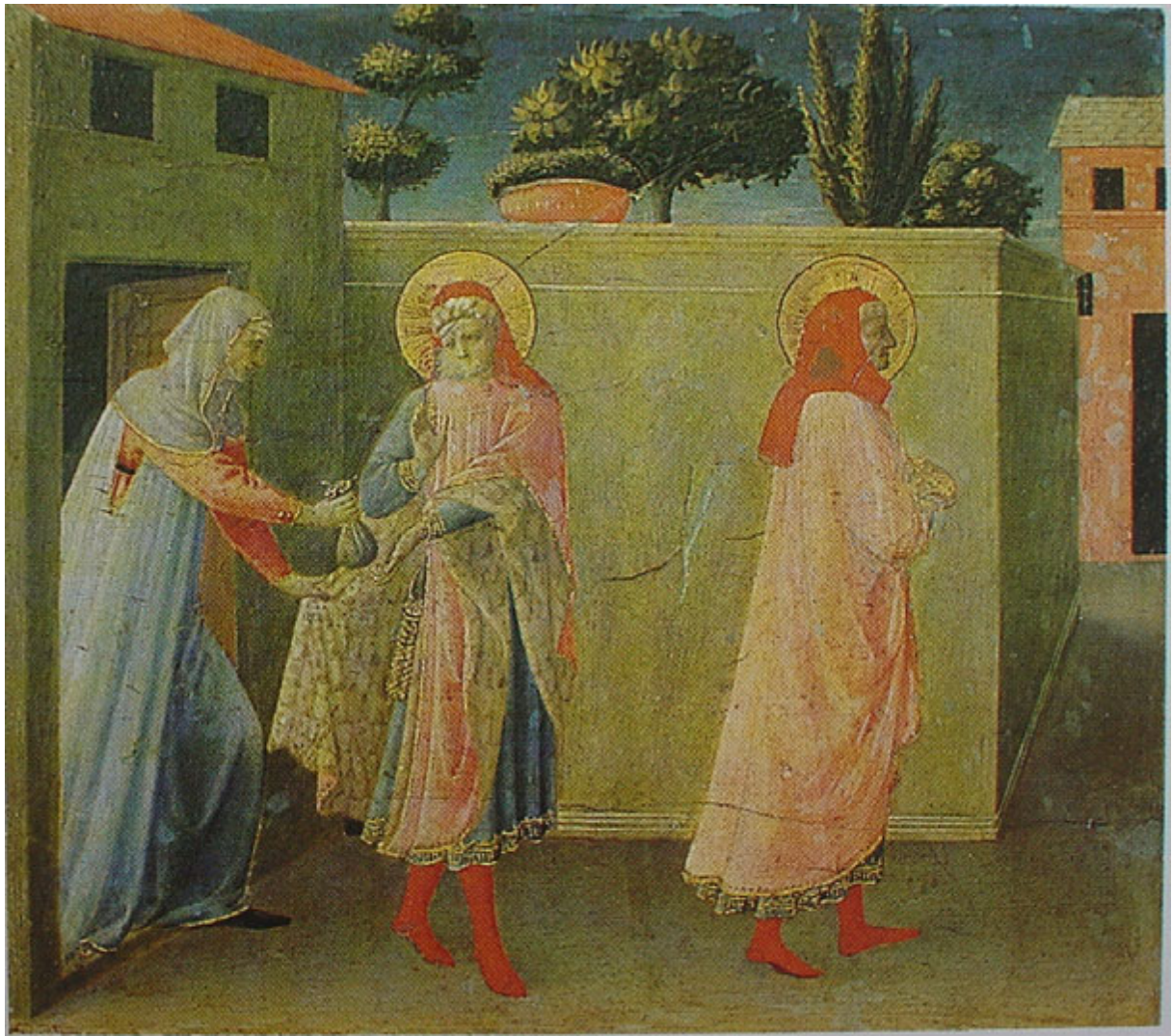


Abb. 13a
(Detail Abb. 13) Predella, „Heilung der Palladia“, Tempera auf Holz, 20 x 22 cm,
Florenz, Museo di San Marco



Abb. 13b
(Detail Abb. 13) Predella, „Cosmas u. Damian mit ihren Brüdern vor Lysias“, Tempera auf Holz, 20 x 22 cm, Florenz, Museo di San Marco



Abb. 13c
(Detail Abb. 13) Predella, „Ein Engel rettet Cosmas u. Damian davor ertränkt zu werden“,
Tempera auf Holz, 20 x 22 cm, Florenz, Museo di San Marco



Abb. 13d
(Detail Abb. 13) Predella, „Cosmas u. Damian überstehen den Scheiterhaufen“,
Tempera auf Holz, 20 x 22 cm, Florenz, Museo di San Marco



Abb. 13e
(Detail Abb. 13) Predella, „Cosmas u. Damian überstehen Erschiessung u. Steinigung“,
Tempera auf Holz, 20 x 22 cm, Florenz, Museo di San Marco

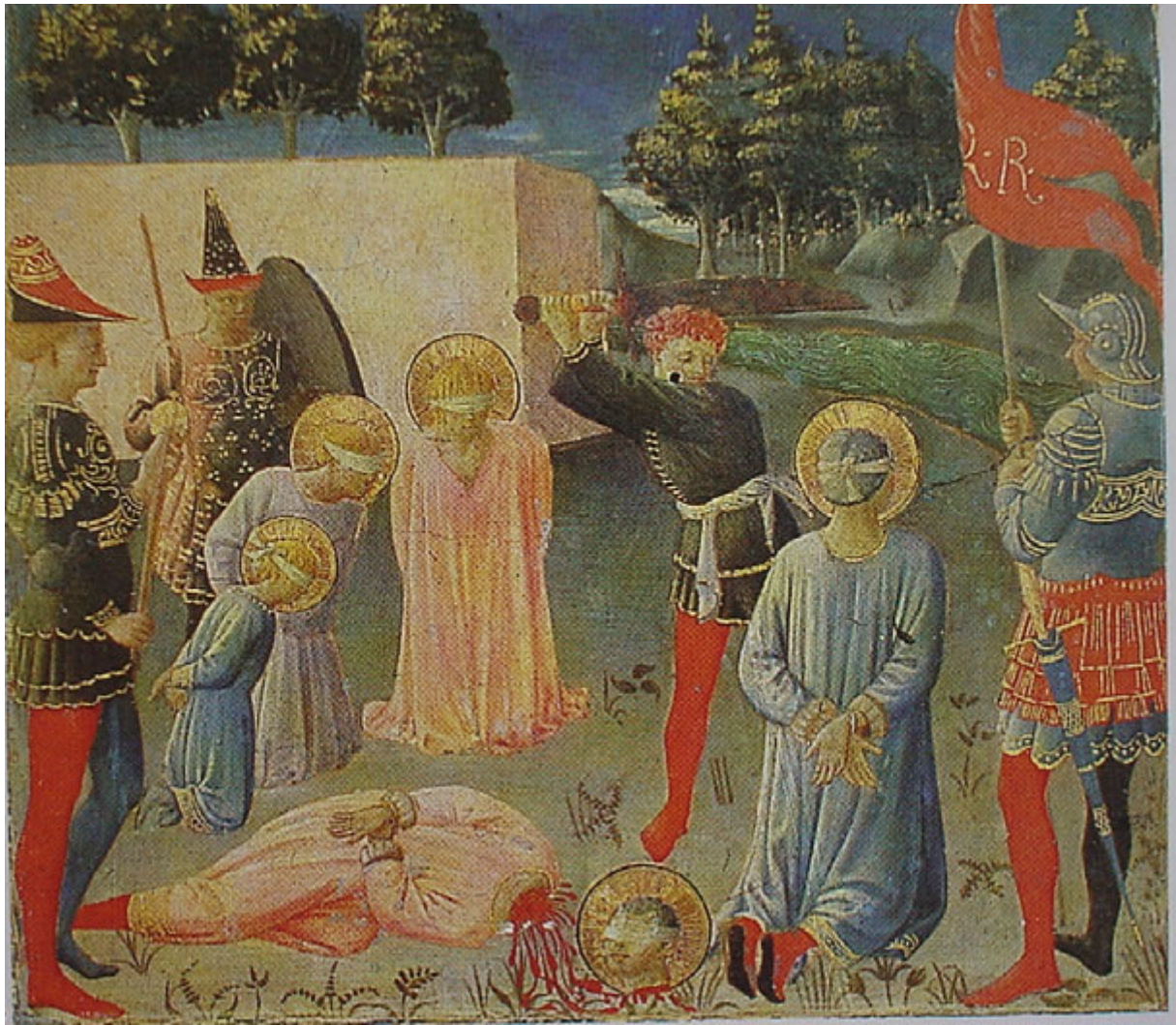


Abb. 13f
(Detail Abb. 13) Predella, „Enthauptung von Cosmas u. Damian“, Tempera auf Holz,
20 x 22 cm, Florenz, Museo di San Marco



Abb. 14
 Fra Angelico, „Madonna u. Kind mit Engeln u. hll. Laurentius, Johannes Ev., Markus, Cosmas u. Damian, Dominikus, Franziskus v. Assisi u. Petrus Martyr“, *Pala di San Marco*, Tempera auf Holz, 220 x 227 cm, Florenz, Museo di San Marco



Abb. 14a
(Detail Abb.14) Predella, „Heilung der Palladia“, Tempera auf Holz, 38 x 45 cm,
Washington, National Gallery of Art

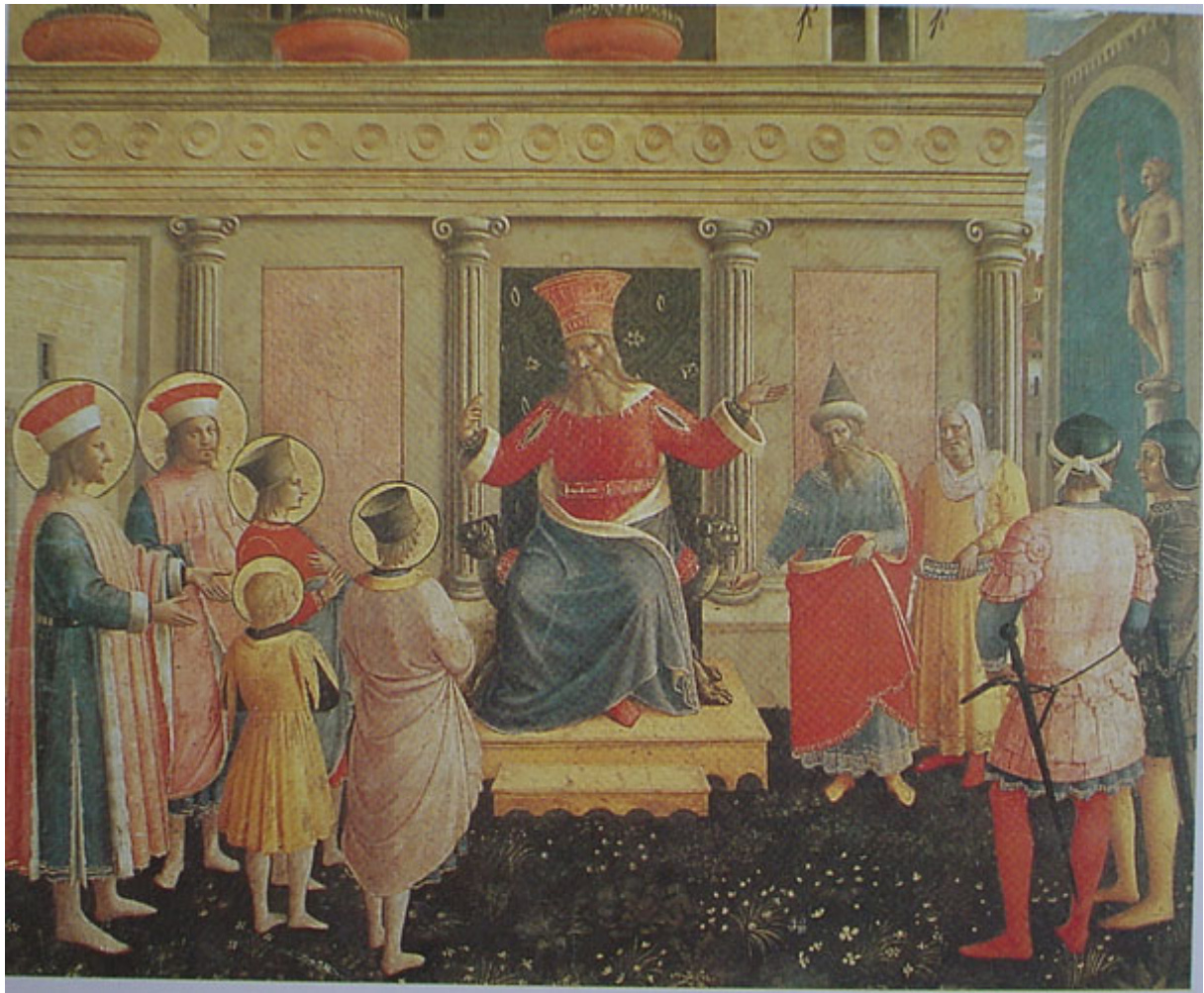


Abb. 14b
(Detail Abb.14) Predella, „Cosmas u. Damian mit ihren Brüdern vor Lysias“, Tempera auf Holz, 37,8 x 46,8 cm, München, Alte Pinakothek



Abb. 14c
(Detail Abb.14) Predella, „Cosmas u. Damian befreien Lysias von einem Dämon/ Versuch der Ertränkung der Brüder“, Tempera auf Holz, 38,1 x 46,5 cm, München, Alte Pinakothek



Abb. 14d
(Detail Abb.14) Predella, „Cosmas u. Damian überstehen den Scheiterhaufen“, Tempera auf Holz, 36 x 46 cm, Dublin, National Gallery of Ireland

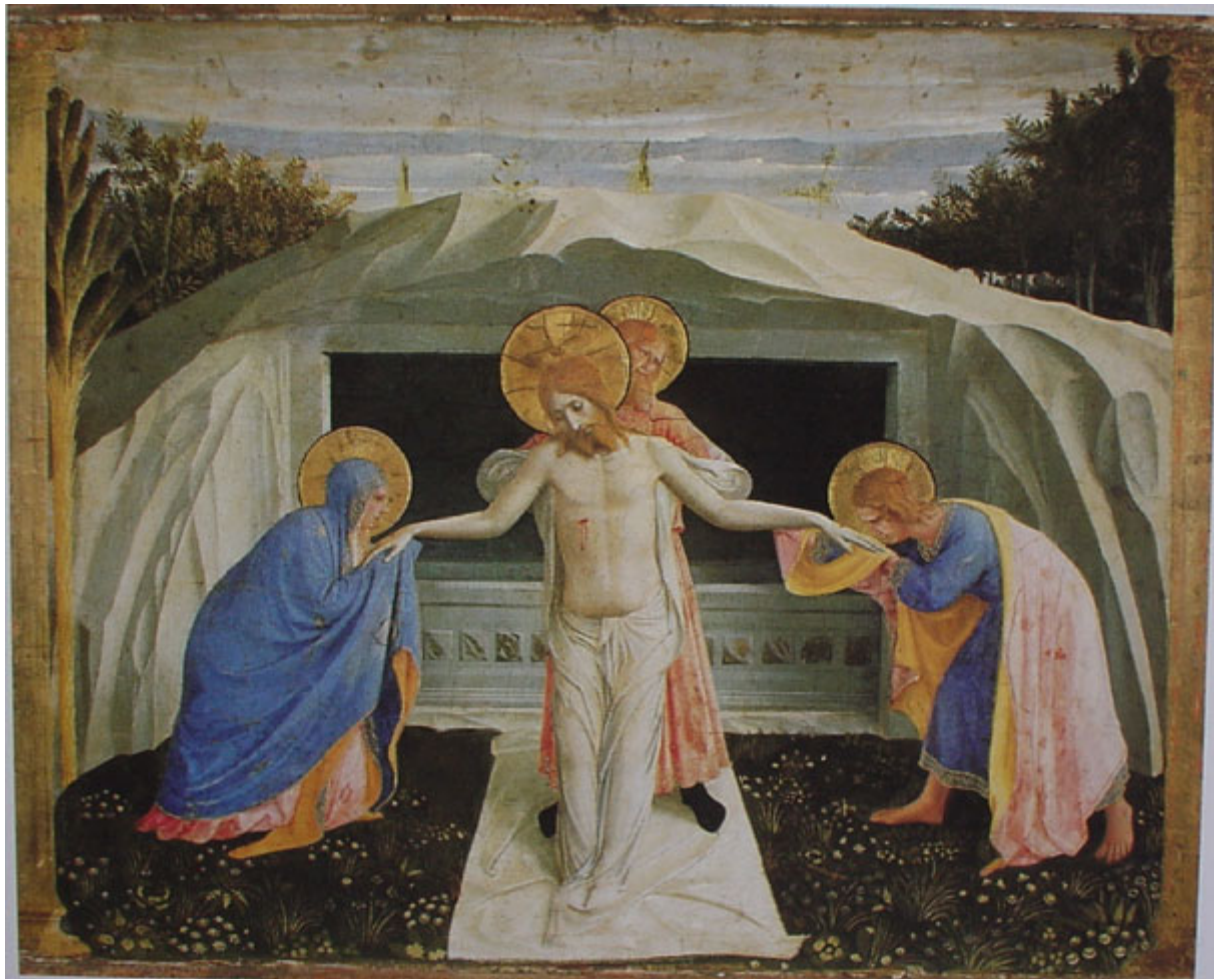


Abb. 14e
(Detail Abb.14) Predella, „Beweinung Christi“, Tempera auf Holz, 38 x 46,5 cm,
München, Alte Pinakothek



Abb. 14f
(Detail Abb.14) Predella, „Cosmas u. Damian überstehen Erschiessung und Steinigung“,
Tempera auf Holz, 38,2 x 46,1 cm, München, Alte Pinakothek



Abb. 14g
(Detail Abb.14) Predella, „Enthauptung von Cosmas u. Damian u. ihren Brüdern“, Tempera auf Holz, 36 x 46 cm, Paris, Musée du Louvre



Abb. 14h
(Detail Abb.14) Predella, „Beisetzung von Cosmas u. Damian u. ihren Brüdern“, Tempera auf Holz, 37 x 45 cm, Florenz, Museo di San Marco



Abb. 14i
(Detail Abb.14) Predella, „Das Beinwunder“, Tempera auf Holz, 37 x 45 cm,
Florenz, Museo di San Marco



Abb. 15
Florenz, 1. H. 15. Jahrhundert, „Der hl. Zenobius vor dem Palazzo della Signoria“, Stein,
Florenz, Palazzo Vecchio



Abb. 16
Jacopo di Cione oder Andrea Orcagna (?), „Die Vertreibung des Herzogs von Athen unter der Ägide der hl. Anna“, Fresko, Florenz, Palazzo Vecchio



Abb. 17
Filippo Lippi, „Madonna u. Kind mit hll. Franziskus v. Assisi, Damian, Cosmas u. Antonius
v. Padua“, *Pala del Noviziato*, Tempera auf Holz, 196 x 196 cm, Florenz, Uffizien



Abb. 17a
Pesellino, (Detail Abb. 17) Predella, „Die Stigmatisation des hl. Franziskus v. Assisi“,
Tempera auf Holz, 32 x 47 cm, Paris, Musée du Louvre,



Abb. 17b
Pesellino, (Detail Abb. 17) Predella, „Das Beinwunder“, Tempera auf Holz, 32 x 47 cm,
Paris, Musée du Louvre



Abb. 17c
Pesellino, (Detail Abb. 17) Predella, „Anbetung des Kindes“, Tempera auf Holz, 32 x 48 cm,
Florenz, Uffizien

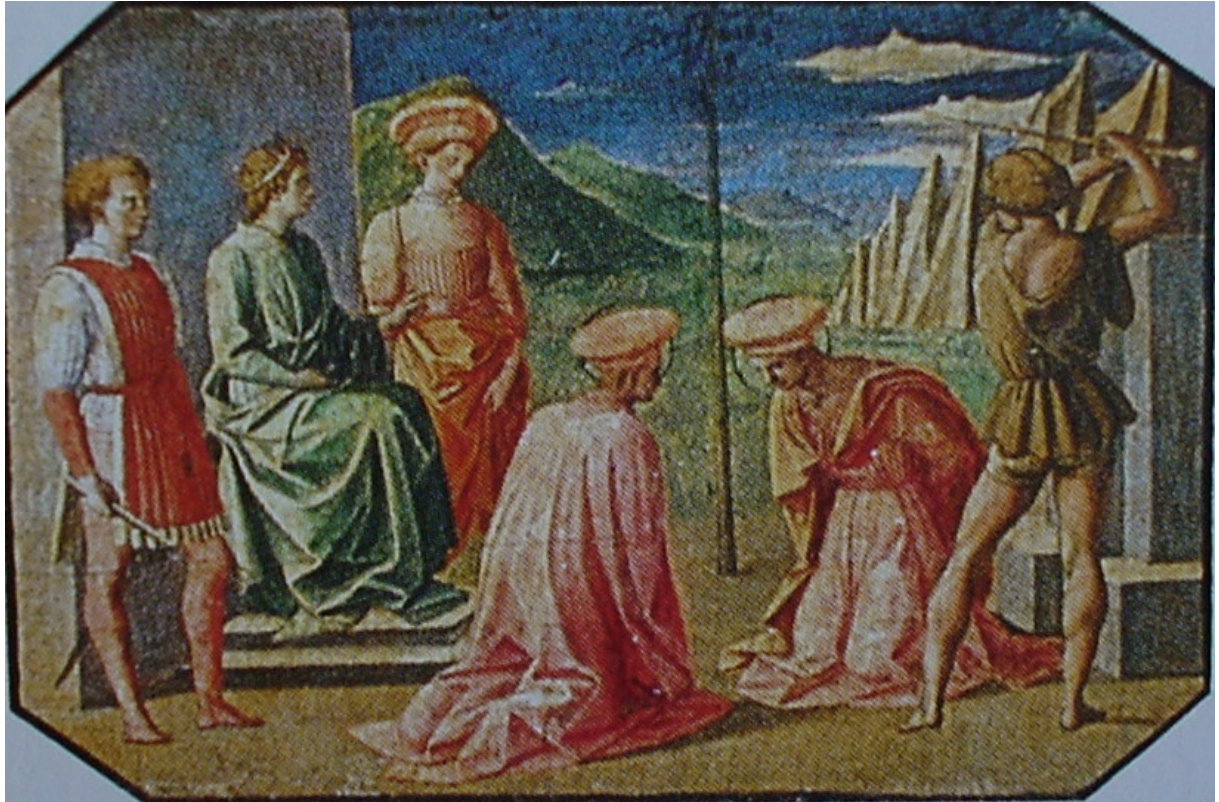


Abb. 17d
Pesellino, (Detail Abb. 17) Predella, „Die Enthauptung von Cosmas u. Damian“,
Tempera auf Holz, 32 x 48 cm, Florenz, Uffizien

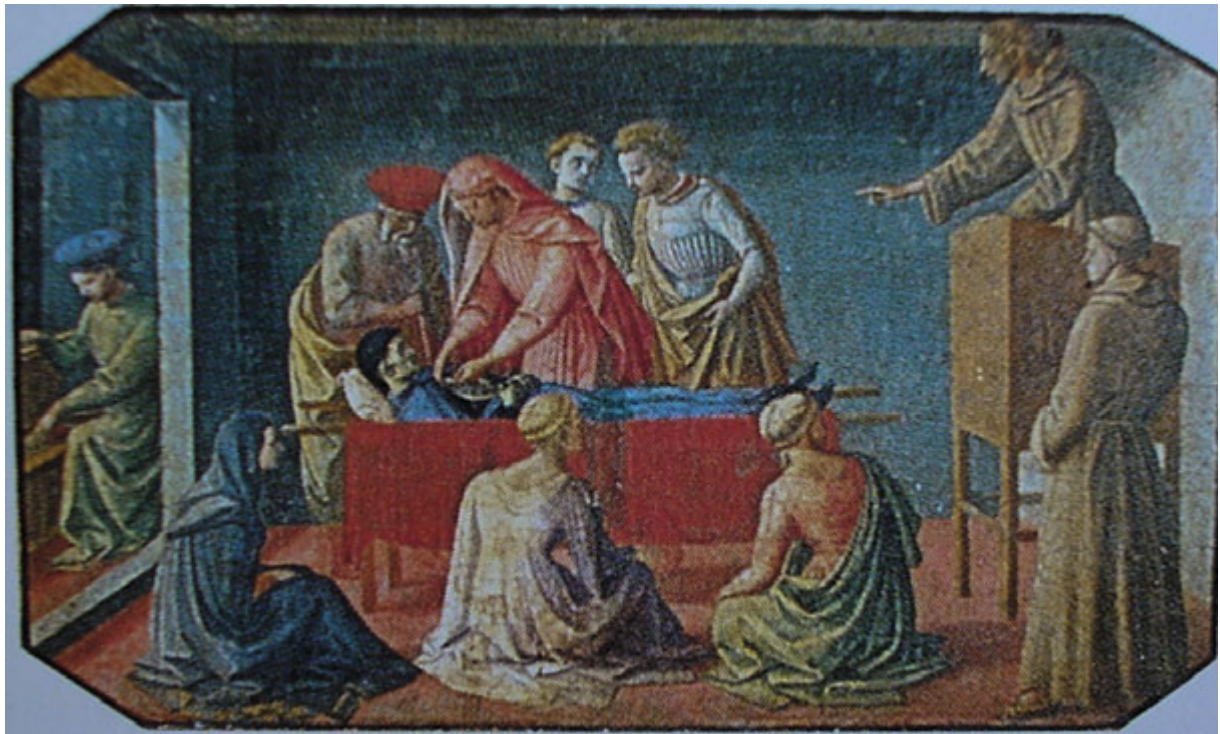


Abb. 17e
Pesellino, (Detail Abb. 15) Predella, „Antonius v. Padua u. das Herz des Wucherers“,
Tempera auf Holz, 32 x 48 cm, Florenz, Uffizien

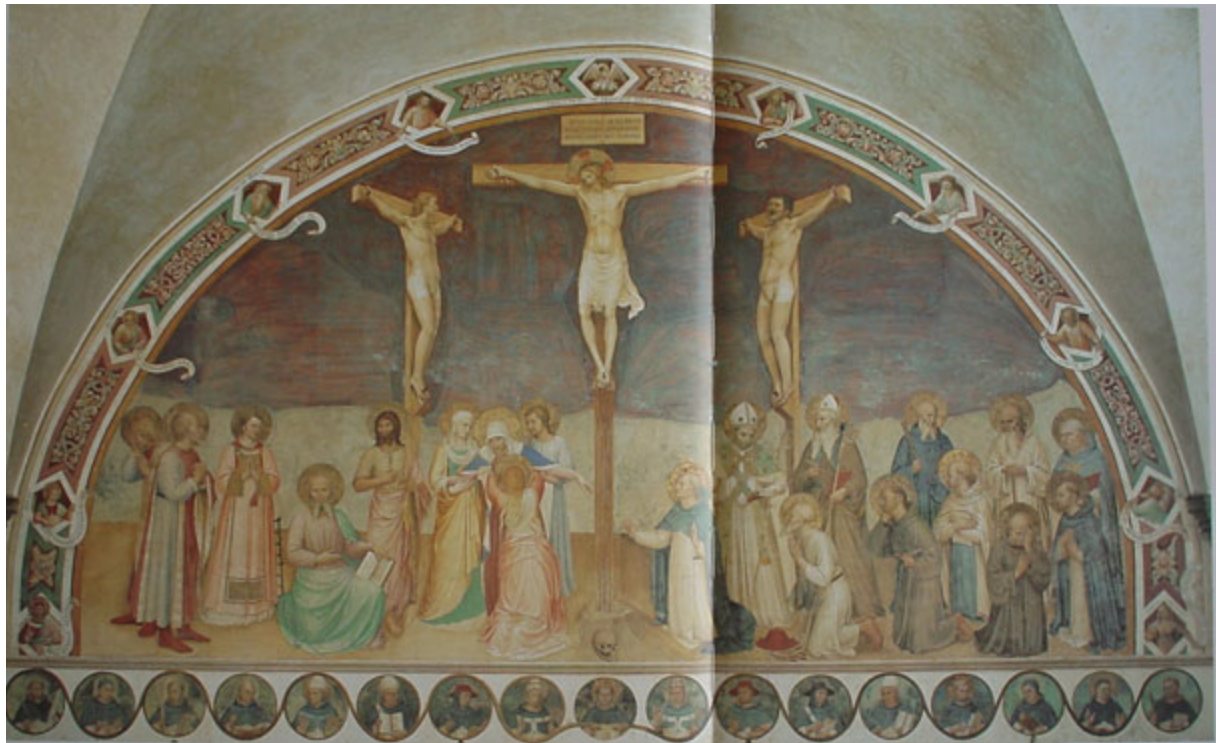


Abb. 18
Fra Angelico, „Kreuzigung mit Heiligen“, Fresko, 550 x 950 cm, ehemaliger Kapitelsaal von San Marco, Florenz, Museo di San Marco



Abb. 19
Fra Angelico, „Madonna mit Kind u. Heiligen“, *Madonna delle ombre*, Fresko, 193 x 273 cm
(ohne Sockelzone), ehemaliges Dormitorium von San Marco, Florenz, Museo di San Marco

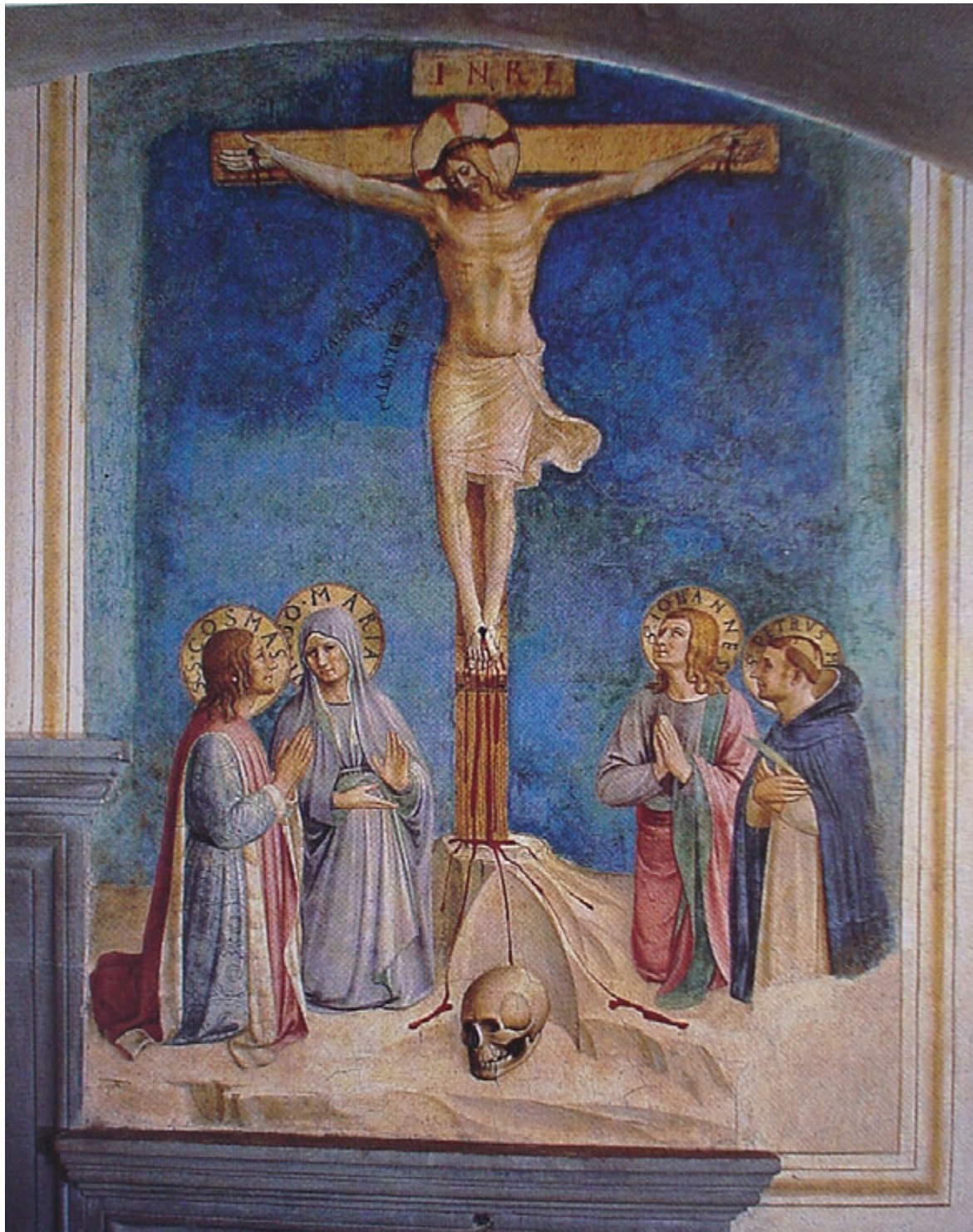


Abb. 20
Fra Angelico oder Benozzo Gozzoli, „Kreuzigung mit hll. Cosmas, Maria, Johannes Ev. u. Petrus Martyr“, Fresko, 152 x 112 cm, ehemaliges Dormitorium, Nr. 38, *Zelle Cosimos*, Florenz, Museo di San Marco



Abb. 21
Benozzo Gozzoli, „Anbetung der Könige“/ „Imago Piétatis“, Fresko, 175 x 357/ 86 x 60 cm,
ehemaliges Dormitorium, Nr. 39, *Oratorium Cosimos*, Florenz, Museo di SanMarco



Abb. 22
 Fra Angelico, „Madonna u. Kind mit hll. Antonius v. Padua, Ludwig v. Toulouse, Franziskus v. Assisi, Cosmas u. Damian u. Petrus Martyr“, *Pala di Bosco ai frati*, Tempera auf Holz, 174 x 174 cm (26 x 174 cm), Florenz, Museo di San Marco



Abb. 23

Alesso Baldovinetti, „Madonna u. Kind mit hll. Cosmas u. Damian, Johannes d. T., Laurentius, Julianus, Antonius Abbas, Franziskus v. Assisi u. Petrus Martyr“, *Pala di Cafaggiolo*, Tempera auf Holz, 176 x 166 cm, Florenz, Uffizien



Abb. 24
Sandro Botticelli (Werkstatt), „Madonna u. Kind mit hll. Dominikus, Cosmas u. Damian, Franziskus v. Assisi, Laurentius u. Johannes d. T.“, *Pala del Trebbio*, Tempera auf Leinwand (übertragen) 177 x 205 cm, Florenz, Museo dell' Accademia



Abb. 25
Rogier v. d. Weyden, „Madonna u. Kind mit hll. Petrus, Johannes d. T., Cosmas u. Damian“, *Medici-Madonna*, Öl auf Holz, 55 x 38 cm, Frankfurt a. M., Städelches Kunstinstitut



Abb. 26
Domenico di Michelino, „Madonna u. Kind mit hll. Laurentius, Antonius v. Padua, Cosmas u. Damian, Hieronimus u. Franziskus v. Assisi“, *Pala di San Girolamo*, Tempera auf Holz, Volterra, Museo Diocesano di Arte Sacra



Abb. 27
Filippo Lippi, „Hl. Laurentius mit hll. Cosmas u. Damian u. Stiftern“, *Pala degli Alessandri*,
Tempera auf Holz, 121,3 x 115,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art



Abb. 28
 Andrea della Robbia, „Madonna u. Kind mit hll. Cosmas u. Damian“, *Altar Sassetti*,
 Terracotta, polychrom gefasst, 217 x 180 cm, Florenz, Arciconfraternità della Misericordia



Abb. 29
Filippo Lippi, „Sieben Heilige“, *Lünette (wohl Supraporte) aus dem Palazzo Medici*, Tempera
auf Holz, 67,9 x 151,8 cm, London, National Gallery

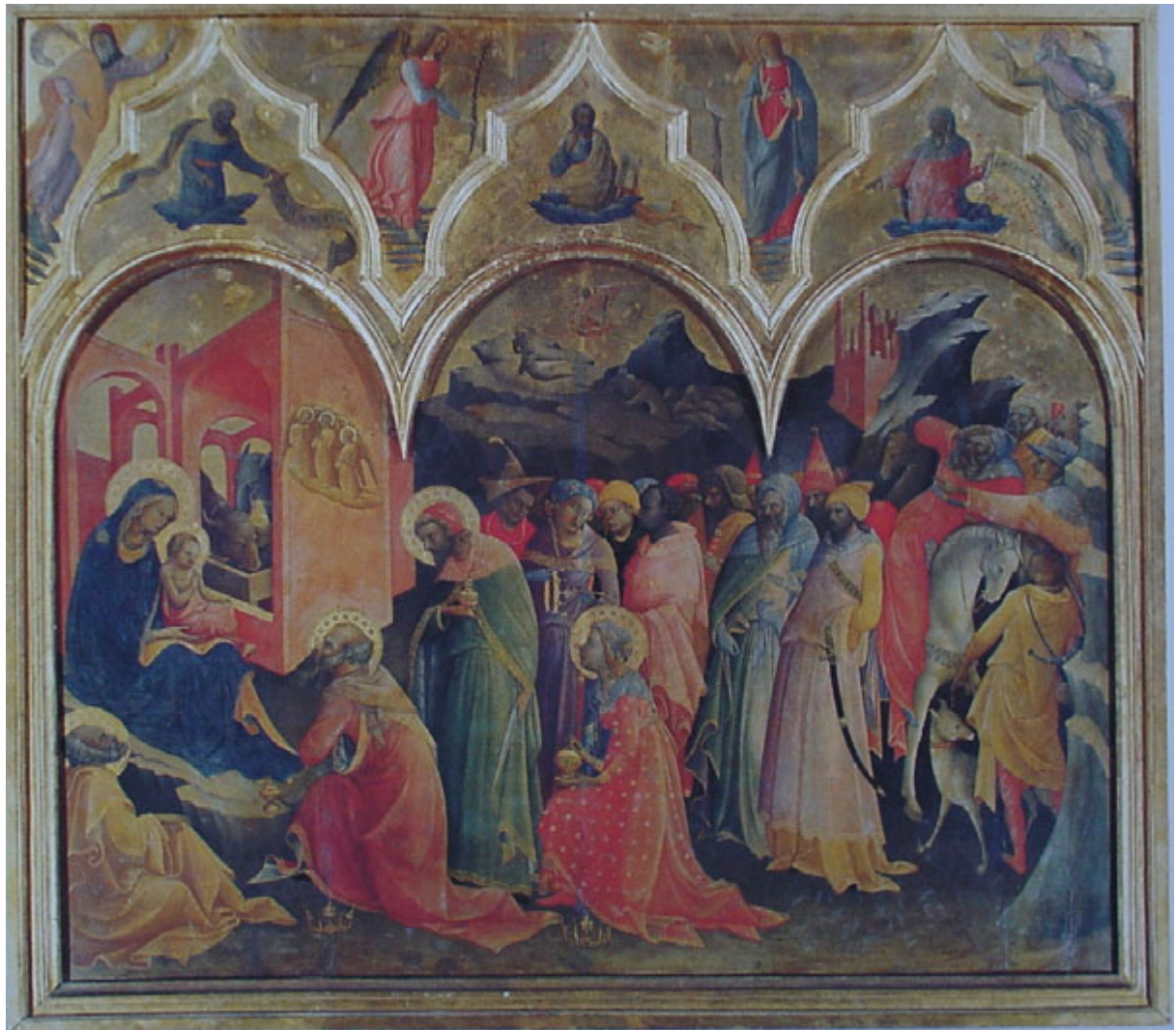


Abb. 30
Lorenzo Monaco, „Anbetung der Könige“, *Pala di Sant' Egidio*, Tempera auf Holz,
115 x 170 cm, Florenz, Uffizien

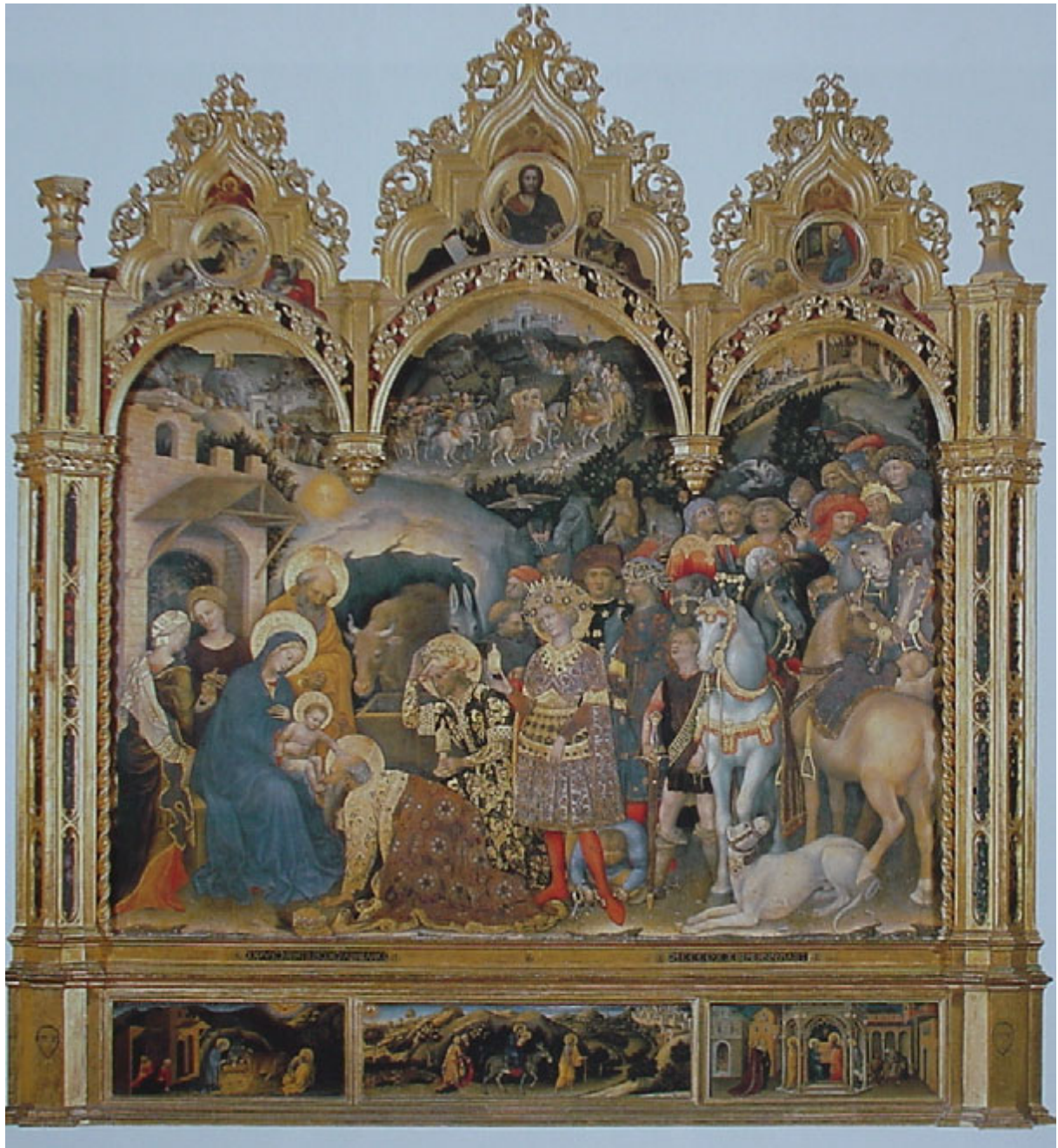


Abb. 31
Gentile da Fabriano, „Anbetung der Könige“, *Pala Strozzi*, Tempera auf Holz, 173 x 220 cm,
Florenz, Uffizien



Abb. 32
Domenico Veneziano, „Anbetung der Könige“, *Tondo Medici*, Tempera auf Holz, Ø 84 cm,
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Abb. 33
Fra Angelico und Filippo Lippi, „Anbetung der Könige“, *Tondo Cook*, Tempera auf Holz,
Ø 137,2 cm, Washington, National Gallery of Art



Abb. 34
Benozzo Gozzoli, „Zug der hll. Drei Könige“, Chornische, Fresko, Florenz, Kapelle des
Palazzo Medici (-Riccardi)



Abb. 34a
Benozzo Gozzoli, „Zug der hll. Drei Könige“, rechte Wand, Fresko, Florenz, Kapelle des Palazzo Medici (-Riccardi)



Abb. 34b
Benozzo Gozzoli, „Zug der hll. Drei Könige“, Detail der rechten Wand, Fresko, Florenz,
Kapelle des Palazzo Medici (-Riccardi)



Abb. 34c
Benozzo Gozzoli, „Zug der hll. Drei Könige“, Eingangswand, Fresko, Florenz, Kapelle des Palazzo Medici (-Riccardi)



Abb. 34d
Benozzo Gozzoli, „Zug der hll. Drei Könige“, Die linke Wand (ohne versetzten Teil), Fresko,
Florenz, Kapelle des Palazzo Medici (-Riccardi)



Abb. 35
Filippo Lippi, „Anbetung des Kindes“, *Pala Medici*, Tempera auf Holz, 129,5 x 118,5 cm,
Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie



Abb. 36
 Französisch, um 1371 u. Paolo di Giovanni Sogliani, um 1500, *Reliquiario del Libretto*,
 Silber, vergoldet, Email, Perlen und Edelsteine, Florenz, Museo dell' Opera del Duomo



Abb. 37
Sandro Botticelli, „Anbetung der Könige“, *Pala del Lama*, Tempera auf Holz, 111 x 134 cm,
Florenz, Uffizien



Abb. 38
Cosimo Rosselli, „Anbetung der Könige“, *Pala Rucellai*, Tempera auf Holz, 101 x 217 cm,
Florenz, Uffizien



Abb. 39
Domenico Ghirlandaio, „Anbetung der Könige“, *Tondo Tornabuoni*, Öl auf Holz, Ø 172 cm,
Florenz, Uffizien



Abb. 40
Lorenzo Ghiberti, Paradiesstür (Detail), „Die Geschichte von Jakob und Esau“, Bronze, vergoldet, Florenz, Baptisterium



Abb. 41
Filippino Lippi, „Anbetung der Könige“, *Pala di San Donato a Scopeto*, Tempera auf Holz,
258 x 243 cm, Florenz, Uffizien

Bildnachweis

Alinari-Giraudon: Abb. 6; Archiv Octavo, Firenze: Abb. 36; Jörg P. Anders: Abb. 40; Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München: Abb. 14b u. c, 14e u. f; Raffaello Bencini: Abb. 24; Firenze, Uffizi: Abb. 3, 17c-e, 23, 38, 41; Magliani: Abb. 2; Metropolitan Museum of Art, New York: Abb. 27; Museo Diocesano di Arte Sacra, Volterra: Abb. 26; National Gallery of Art, Washington: Abb. 14a u. 33; National Gallery of Ireland, Dublin: Abb. 14d; National Gallery, London: Abb. 29; Takashi Okamura: Abb. 37; Liberto Perugi: Abb. 10 u. 11; Planegg Artothek: Abb. 25; Antonio Quattrone: Abb. 34-34d; Marco Rabatti/Serge Domingie: Abb. 20; Réunion des Musées Nationaux, Paris: Abb. 17a u. b; Scala, Istituto Fotografico Editoriale, Antella (Firenze): Abb. 1, 4, 5, 7-9, 12-14, 14g-17, 18, 19, 21, 22, 28, 30, 31, 39; Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie: Abb. 32 u. 35